

DIE RÖMISCHEN ANTIKENSTICHE
MARCANTONIO RAIMONDIS

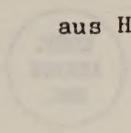
Irena du Bois-Reymond

München 1978

DIE RÖMISCHEN ANTIKENSTICHE MARCANTONIO RAIMONDIS

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-
Universität zu München

vorgelegt von
Irena du Bois-Reymond
aus Hannover





Referent: Prof. Dr. Wolfgang Braunfels

Korreferent: Prof. Dr. Rudolf Kuhn

Tag der mündlichen Prüfung: 10. 12. 1978

Die vorliegende Arbeit entstand unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. Wolfgang Braamfels; für sein großes Interesse und seinen steten Rat danke ich ihm.

Dank gebührt auch Herrn Prof. Dr. Ulrich Middeldorf für seine wertvolle Kritik und weiterführenden Hinweise, Frau Sylvia Pagden-Perino und den Mitgliedern des Kunsthistorischen Instituts Florenz.

Nicht zuletzt danke ich Frau Anne-Madeleine du Bois-Reymond für ihre technische Hilfe.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

1.	Stand der Forschung und Aufgabe der Arbeit	1
2.	Marcantons Antikenstiche bis zu seiner Ankunft in Rom	16
3.	Marcantons frühe römische Antikenstiche bis zu seiner Zusammenarbeit mit Raffael und seiner Werkstatt	
3.1.	Stiche nach römischen Monumenten	
	Kauernde Venus mit Amor	20
	Apollo Citharoedus	21
	Der Apoll vom Belvedere	27
	Die Reiterstatue des Marc Aurel	35
	Bacchanal	40
	Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb	45
3.2.	Darstellungen "all'antica"	
	Triumph eines römischen Feldherrn	48
3.3.	Zusammenfassung	54
4.	Marcantons Zusammenarbeit mit Raffael und seinen Schülern bis zur mutmaßlichen Aufnahme von Gehilfen in die Werkstatt	
4.1.	Stiche nach der Stanza della Segnatura	
	Venus und Amor in einer Nische	57
	Apoll aus "Die Schule von Athen"	62
	Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen	65
4.2.	Darstellungen "all'antica"	
	Venus nach dem Bade	69
	Zwei römische Kaiser	70
	Weinlese	75
	Ariadne	78
	Pan und das Kind Bacchus	81
	Die Frau mit den zwei Schwämmen	84

	Seite
4.3. Themen der antiken Literatur und Geschichte	
Dido	90
Lukrezia	93
Quos Ego	99
Das Urteil des Paris	115
4.4. Religiöse Themen, "all'antica" dargestellt	
Der Bethlehemitische Kindermord	121
4.5. Zusammenfassung	128
5. Marcantons Werke bis zum Sacco di Roma	
5.1. Vorwiegend eigenhändige Wiedergaben römischer Monumente	
Silens, gestützt von einem jungen Satyr	133
Die Krönung Trajans	134
Löwenjagd	137
5.2. Stichfolgen nach Antiken	
Die zwölf römischen Kaiser	141
Apoll, Minerva und acht Musen	145
Stichfolge nach dem Hochzeitssarkophag in San Lorenzo fuori le mura	148
5.3. Stiche "all'antica", teilweise astrologischen und mythologischen Inhalts	
Herkules und Antäus	153
Die drei Grazien	154
Minerva	157
Die Versöhnung zwischen Minerva und Cupido	159
Die zwei Sibyllen und der Zodiacus	161
5.4. Sonstige von der Antike angeregte Stiche	
Der Standartenträger	163
Prudentia	165
Die "Stärke" und die "Mäßigung"	167
Die Karyatidenfassade	167
Die Parfümbüchse für Franz I.	169
Weibliche Figur	171
Weibliche Gestalt	172
5.5. Zusammenfassung	174

	Seite
6. Zusammenfassung der Ergebnisse	178
Anmerkungen	183
Literaturverzeichnis	214

1. STAND DER FORSCHUNG UND AUFGABE DER ARBEIT

Seit langem fehlen umfassende Forschungen zur Antikenrezeption Marcantonio Raimondis. Die grundlegende Arbeit zu diesem Thema, von Henry Thode, erschien bereits 1881 ¹⁾, weitere Beiträge stammen ebenfalls aus dem 19. Jahrhundert. Der Stand, den unsere Kenntnisse über Marcantons künstlerische Entwicklung in Rom und über seine Zusammenarbeit mit Raffael und seiner Schule seither erreicht haben, macht eine Neubearbeitung des Themas nach teilweise neuen Gesichtspunkten notwendig.

Wichtige Grundlagen sind noch heute die Oeuvreverzeichnisse aus dem vorigen Jahrhundert, die Kataloge von Bartsch ²⁾ und Passavant ³⁾, welcher die Arbeit von Bartsch ergänzt, sowie die bis heute einzige Monographie über den Stecher, von Delaborde ⁴⁾, auf die später noch einzugehen ist. Erstere erfassen nahezu alle Stiche Marcantons und seiner Werkstatt einschließlich vieler Kopien, enthalten jedoch noch wenig Hinweise auf antike Vorlagen. So erkennt Bartsch die antiken Vorbilder für "Der Apoll vom Belvedere", für "Die Reiterstatue des Marc Aurel" und "Bacchanal" nach dem heute in Neapel befindlichen Sarkophag; für "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb", wobei er das Kind noch nicht als Bacchus erkennt, und für "Die drei Grazien" nimmt er antike Reliefs als Vorlagen an, während er die Statue der schlafenden Ariadne im Vatikan für die Anregung zu dem Blatt "Ariadne" hält. Bei "Triumph eines römischen Feldherrn", den er als "Triumph des Titus" bezeichnet, vermutet er bereits Medaillen des Vespasian und des Titus als Inspirationsquelle ⁵⁾. Auch für "Die Krönung Trajans"

und "Löwenjagd" erkennt er die antike Herkunft. Für die Mehrzahl der Stiche, auch die von ihm nicht als Arbeiten nach der Antike erkannten, nimmt er Zeichnungen Raffaels als Vorlage an. Das sind die meisten der in den Kapiteln 4 und 5 dieser Arbeit besprochenen Stiche. Von den in Kapitel 4 behandelten Blättern schreibt er nur "Die Frau mit den zwei Schwämmen" einem anderen Zeichner, nämlich Francesco Francia zu⁶⁾; von den im 5. Kapitel untersuchten Stichen kommt für "Silen, gestützt von einem jungen Satyr" neben Raffael auch Giulio Romano in Frage, ebenso für "Minerva". "Stärke" und "Mäßigung" gehen nach ihm auf Mantegna zurück; für "Weibliche Figur" vom Typus der Aphrodite Valentini glaubt er keinen bestimmten Autor ermitteln zu können, während er für die von ihm als Antikenstiche erkannten Arbeiten und für die Folge der zwölf römischen Kaiser keinen vermittelnden Zeichner anzunehmen scheint⁷⁾.

Über Bartsch hinausgehend erkennt bereits Passavant die beiden Stiche mit römischen Imperatoren als Erfindung Giulio Romanos; ihm schreibt er auch die Vorzeichnungen für "Minerva" und "Herkules und Antäus" zu. "Stärke" und "Mäßigung" gehen nach seiner Ansicht ebenfalls auf einen Schüler Raffaels zurück⁸⁾.

Gruyer glaubt, "Der Apoll vom Belvedere" sei nach einer Zeichnung Raffaels entstanden; den Stich "Silen, gestützt von einem jungen Satyr", dem er dieselbe Bezeichnung gibt wie Bartsch, glaubt er eindeutig Raffael zuschreiben zu können, während er "Pan und das Kind Bacchus" als "Pan und der kleine Satyr" ansieht⁹⁾, im Gegensatz zu Bartsch, der ihn "Satyr und das Kind" nennt¹⁰⁾.

Einen wesentlichen Schritt weiter geht Thode, dessen bereits erwähnte Arbeit einen wichtigen Aus-

gangspunkt für diese Untersuchung bildet. Ihm geht es ausschließlich um die Ermittlung der antiken Vorlagen und Inspirationsquellen für die Stiche nicht nur Marcantons, sondern auch der Werkstattmitglieder Agostino Veneziano, Marco Dente und anderer. Dabei unterscheidet er zwei Kategorien, und zwar Blätter, die mit vorrangig archäologischem Interesse antike Kunstwerke wiedergeben wollen, und solche, die verschiedene antike Vorbilder umbilden. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit bei der Erfassung der Stiche zu erheben, ermittelt er für viele von ihnen, über Bartsch und Passavant hinaus, die antiken Inspirationsquellen. Bereits in der ersten Kategorie trägt er viel Neues bei. Für "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb" gibt er die Schmalseite des bacchischen Sarkophagreliefs in Neapel als Vorlage an, ebenso für die beiden Folgen nach dem Musensarkophag in Wien und nach dem Hochzeitssarkophag in San Lorenzo fuori le mura in Rom, wobei er die Suiten erstmals voneinander trennt. Er nennt für "Apollo Citharoedus" die heute in Neapel aufbewahrte Statue als Vorlage und für den auch von ihm als "Alter und junger Bacchant" bezeichneten Stich "Silen, gestützt von einem jungen Satyr" das heute verschollene Relief der Villa Albani, während er die von Aldroandi als im Besitze Carlo da Fanos erwähnte Gruppe der Drei Grazien als Vorbild zu dem Stich mit demselben Thema ansieht. Er bestimmt bereits ziemlich genau die Münztypen, an die sich die Stiche der zwölf römischen Kaiser halten, während er Passavants Annahme, "Die Karyatidenfassade" sei nach einem Relief der Villa Albani gestochen, zurückweist und das Blatt als Gegenüberstellung der dorischen und ionischen Säulenordnung begreift¹¹⁾.

Noch wesentlichere neue Beiträge liefert er für die Stiche der zweiten Kategorie, für die die Antike eher als Inspirationsquelle diente. Dabei sieht er sie nicht nur als Repertoire motivischer Anregungen, wie es bei Bartsch und Passavant der Fall ist, sondern erkennt auch Einflüsse stilistischer Art. Letzteres gilt für das Blatt "Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen", das er noch "Alexander der Große läßt die Werke Homers in das Grab des Achilles legen" nennt und das nach seiner Feststellung ganz in antikem Reliefstil gehalten ist und darüberhinaus antike Tracht nachahmt; motivische Übernahmen stellt er nicht fest¹²⁾. Bei "Ariadne", die er weiterhin, im Gegensatz zu Passavant¹³⁾, für "Cleopatra" hält, nimmt er eher Reliefs mit Darstellungen von Mars und Rhea Silvia als Herkunft an. In "Triumph eines römischen Feldherrn" nennt er über Bartsch hinaus Münzen des Vespasian und des Titus auch als Vorlage für die Viktoria und für den Kaiser mit den gefesselten Gefangenen. In den Sarkophagen mit Darstellungen des Parisurteil in der Villa Medici und in der Villa Pamphili erkennt er die Grundlagen für den Stich gleichen Themas. Über Bartsch hinausgehend findet er bei "Quos Ego" einen antiken geschnittenen Stein als Quelle für die Darstellung Jupiters. In "Venus nach dem Bade" sieht er den Typus der sich beschubenden Aphrodite und in "Kauernde Venus mit Amor" die Wiedergabe einer der vielen entsprechenden antiken Statuen. Für "Venus und Amor in einer Nische" setzt Thode die Existenz einer vermutlich modernen plastischen Gruppe voraus. Er erkennt, daß der Apoll aus "Die Schule von Athen" von der Darstellung des Gottes auf einem geschnittenen Stein in Florenz her entwickelt ist und daß "Die Parfüm-

büchse für Franz I." sich wahrscheinlich an "dreigestaltigen Chariten- und Hekatebildern" inspiriert. Bei "Weinlese", die er "Bacchische Szene" nennt, sieht er nur in der weiblichen Gestalt eine "Reminiszenz an die Antike"¹⁴⁾.

In der Frage nach dem Autor der zwischen dem antiken Original und dem Stich vermittelnden Zeichnung geht er über den damaligen Stand der Forschung kaum hinaus. Lediglich bei "Triumph eines römischen Feldherrn" gibt er bereits Peruzzi als Zeichner an¹⁵⁾. Er schließt jedoch bei den Blättern der ersten Kategorie, also bei denen, die antike Kunstwerke "mit Absicht auf Treue" wiedergeben, die eigenhändige Tätigkeit Raffaels aus, da er in der freien Art, wie dieser Künstler in "Das Urteil des Paris" die Sarkophagreliefs in der Villa Medici und in der Villa Pamphili umsetzt, ein typisches Beispiel für seine Antikenrezeption erblickt. Summarisch gibt er an, daß die Stiche nach verschiedenen Zeichnern entstanden sein müssen, wobei auch viele Blätter, deren Vorzeichnungen man Raffael zugeschrieben hatte, als Werke von Schülern zu betrachten seien. Den Beginn der eigentlichen Antikenreproduktion sieht er bei Raffael¹⁶⁾.

Delaborde geht in seiner wenige Jahre später erschienenen, vorwiegend historisch orientierten Monographie speziell auf Marcantons Antikenrezeption nicht ein. In dem ausführlichen Katalogteil jedoch finden sich viele Angaben über antike Vorlagen und über die Zeichner, nach denen die Stiche gearbeitet wurden, wobei er gegenüber seinen Vorgängern teilweise neue Feststellungen trifft. Den von Bartsch "Cleopatra" genannten Stich bezeichnet er richtig als "Ariadne" und hält ihn für eine Reproduktion der vatikanischen Statue, allerdings mit

einigen Veränderungen. Für "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb" nimmt er das Relief der Villa Albani als Vorlage an; bei "Die Karyatidenfassade" schließt er sich der Meinung Passavants an, sie reproduziere ein antikes Relief, möglicherweise nach einer Zeichnung Raffaels. Er stellt erstmals fest, daß "Die Krönung Trajans" vom Relief des Konstantinsbogens und daß der Apoll aus "Die Schule von Athen" von der Grisaille Raffaels ein wenig abweichen. Für erstere nimmt er eine Zeichnung Giulio Romanos als unmittelbare Vorlage an¹⁷⁾. Bei vier der weiblichen Gestalten aus der Stichfolge nach dem Hochzeitssarkophag in San Lorenzo fuori le mura glaubt er, es handele sich um Darstellungen der vier Jahreszeiten¹⁸⁾.

Einige Vorlagen für Stiche schreibt er über seine Vorgänger hinaus nicht mehr Raffael zu, sondern seinen Schülern: "Der Standartenträger" Giulio Romano, während er "Pan und das Kind Bacchus", bei ihm noch "Satyre assis jouant avec un enfant" genannt, nach einem Schüler Raffaels entstanden glaubt. Nach seiner Meinung lag "Venus nach dem Bade" eine Modellstudie Raffaels zugrunde¹⁹⁾.

In der Frage nach der Datierung der Werke geht er wesentlich weiter als seine Vorgänger. So nennt er als Entstehungszeit für "Kauernde Venus mit Amor" das Jahr 1509, für "Die zwei Sibyllen und der Zodiacus", für die er auch eine Zeichnung Raffaels als Vorlage annimmt, die Zeit um 1520. Der Stich nach der Reiterstatue des Marc Aurel ist nach ihm etwa gleichzeitig mit "Das Urteil des Paris" und "Der Bethlehemitische Kindermord" entstanden. Diese beiden Stiche setzt er in die erste Zeit der Zusammenarbeit Marcantons mit Raffael. Er erkennt, daß

"Der Standartenträger" und "Herkules und Antäus" ziemlich spät, nämlich nach 1520, entstanden sind²⁰⁾. Ferner erwähnt er für "Weinlese" bereits die später von Anne Wagner besprochene Zeichnung; er hält sie jedoch für ein Werk Raffaels²¹⁾.

Ein differenzierteres Bild von Marcantons Verhältnis zur Antike und dessen Entwicklung versucht Hirth im Rahmen seiner Studie über Marcantons Stil zu geben²²⁾, wobei er neue Beiträge zur Frage nach den Autoren der Vorzeichnungen für die Stiche und zu deren Datierung liefert sowie zeitliche Schwerpunkte bei Marcantons Studium der Antike aufzeigt. Nach seiner Auffassung gehen viele Antikenstiche des Bolognesen auf seine Zusammenarbeit mit Peruzzi zurück, die er vorwiegend in die Jahre 1510-1512, also die frühesten Jahre von Marcantons römischem Aufenthalt, setzt²³⁾. Aus dieser Kooperation entstanden nach seiner Ansicht die Blätter "Triumph eines römischen Feldherrn", von ihm "Tituszug" genannt, "Bacchanal" nach dem Sarkophag in Neapel, "Die Reiterstatue des Marc Aurel", "Zwei Satyrn tragen ein Kind in einem Korb", wobei auch er das Kind noch nicht als Bacchus identifiziert, "Der Apoll vom Belvedere" und "Apollo Citharoedus" nach der Statue in Neapel²⁴⁾. Für die Zeit ab etwa 1514 nimmt er eigene Antikenstudien Marcantons an, die in der Folgezeit, gemeinsam mit den Einflüssen von Vertretern eines sogenannten "antiquarischen Stils" wie Peruzzi, seinen Stil und seine Technik bestimmen sollten²⁵⁾. Etwa um 1514/15 setzt er den Stich "Quos Ego" an, dessen Entwurf er Peruzzi zuschreibt. "Das Urteil des Paris" ist nach ihm um 1515 entstanden. In dieselbe Zeit datiert er auch "Ariadne" sowie die beiden Stichfolgen nach dem Musensarkophag in Wien und nach dem Hochzeitssar-

kophag in San Lorenzo fuori le mura. "Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen" datiert er in die erste Zeit des durch Antikenstudien beeinflussten Stils Marcantons, während die stilistisch ebenfalls von diesen bestimmten Blätter "Weinlese" und "Silen, gestützt von einem jungen Satyr", das von früheren Autoren als "Der alte und der junge Bacchant" bezeichnet worden war, nach 1515 und "Die drei Grazien" und "Die Krönung Trajans" noch später entstanden sein sollen. Für "Die Parfümbüchse für Franz I." nimmt er das Jahr 1518 als Entstehungsjahr an²⁶⁾.

Über Hirth hinaus schreibt Wickhoff die Vorzeichnungen zu den Stichfolgen nach dem Musensarkophag in Wien und nach dem Hochzeitssarkophag in San Lorenzo fuori le mura Peruzzi zu und datiert sie in die früheste Zeit von Marcantons Aufenthalt in Rom. Auch von "Lukrezia" glaubt er, sie sei nach Peruzzi gestochen. Die Zusammenarbeit beider Künstler setzt er in die Jahre 1509-1511 und versucht nachzuweisen, daß in dieser Zeit Peruzzi Marcanton an die antike Kunst herangeführt habe²⁷⁾. Die in seinen Augen nach Peruzzi entstandenen Arbeiten sieht er in folgender zeitlichen Reihenfolge: Zuerst stach Marcanton "Triumph des Titus", danach "Bacchanal", "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb", dann "Silen, gestützt von einem jungen Satyr", den er als "Zwei Bacchanten" bezeichnet, und schließlich die beiden Folgen nach den oben erwähnten Sarkophagen²⁸⁾.

Eine gegenteilige Meinung vertritt Kristeller, der "die vermittelnde Hilfe eines Zeichners" ausschließt und Marcantons Antikenreproduktionen für direkt nach den antiken Vorbildern entstanden hält²⁹⁾. Er zeigt, daß die Stichfolgen nach den beiden Sarko-

phagen sehr viel später als 1515, nämlich in den letzten römischen Jahren Marcantons, entstanden sein müssen, und zwar mit Beteiligung der Werkstatt, und daß keine Zeichnungen Peruzzis zugrundelagen. Für "Lukrezia" weist er die Autorschaft Raffaels nach; er zeigt, daß sie später als "Dido" entstanden sein muß. Ferner bemerkt er bereits, daß der Apoll aus "Die Schule von Athen", den Bartsch unter der Nummer 334 erfaßt, eigenhändig ist und früher gearbeitet wurde als die Version unter der Nummer 335, die er als Wiederholung durch den Stecher selbst ansieht. Die Annahme Hirths und Wickhoffs, Peruzzi sei für Marcantons Antikenstudium verantwortlich gewesen, widerlegt er durch einen stilistischen Vergleich der Zeichnung Peruzzis mit dem Stich "Triumph eines römischen Feldherrn", den auch er noch "Triumph des Titus" nennt³⁰⁾.

Schließlich zeigt er das starke Interesse Marcantons an der Antike in einer zahlenmäßigen Gegenüberstellung der Stiche religiösen Inhalts und derjenigen mit mythologischen und allegorischen Stoffen. Das ergibt in seinem Gesamtwerk ein Verhältnis von 120 zu 150 und bei den, wie Kristeller meint, nach Raffael gestochenen Arbeiten ein Verhältnis von 21 religiösen Darstellungen zu 32 Stichen mit antiken Themen. Auch erwähnt er die an der Antike geschulte Typisierung der Gestalten Marcantons als Stilmerkmal des Stechers³¹⁾.

Weitere Beiträge zu den Antikenstichen Marcantons gibt es erst wieder in neuerer Zeit und zwar am umfassendsten in der Dissertation Davidsons von 1954³²⁾. Sie setzt den Schwerpunkt der originalgetreuen Antikenwiedergaben Marcantons in die ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes. Sie vermutet ebenfalls eigene Antikenstudien des Stechers, die zu einer weite-

ren Ausbildung seines an einem klassisch-antiken Ideal orientierten Stils führt. Auch bei der Datierung einzelner Stiche klärt sie die Vorstellungen weiter: "Triumph des Titus", von ihr als Verbindung von Triumph und Liebesallgorie angesehen, ist um 1512-13 entstanden, "Der Apoll vom Belvedere" zu Beginn seines Aufenthaltes in Rom und "Der Bethlehemitische Kindermord" kurz vor 1514; "Venus nach dem Bade" setzt sie um 1512-14 an, "Quos Ego" um 1516, "Die drei Grazien" und "Herkules und Antäus" um 1520; "Das Urteil des Paris" muß Marcanton vor 1525 gearbeitet haben³³⁾. Davidson nimmt auch Modifizierungen bei der Identifikation von antiken Vorlagen und Interpretationen von Stichen vor. So glaubt sie, "Venus nach dem Bade" sei nach einem antiken Modell entstanden, das nicht bekannt sei. "Venus und Amor in einer Nische" könnte nach ihrer Meinung den Rekonstruktionsversuch eines antiken Torsos darstellen, während sie für "Die drei Grazien" eine konkrete Vorlage auszuschließen scheint. Die Vorlage für "Ariadne" war nach ihrer Auffassung eine ähnliche Statue wie die vatikanische; die Karyatiden in "Die Parfümbüchse für Franz I." bringt sie mit den Tanzenden Karyatiden in Delphi in Verbindung. Bei der "Weinlese" weist sie auf die antike Inspiration der einzelnen Figuren hin, nennt jedoch nur ein Relief der Villa Albani als mögliches Vorbild. "Satyr, der mit einem Kinde spielt" erkennt sie als "Pan und das Kind Bacchus" und weist auf die Existenz ähnlicher antiker Gruppen hin. Für "Die zwei Sibyllen und der Zodiacus" findet sie in der rechts dargestellten Sibylle den Typus der Mänade wieder, der an einem Sarkophag in Blenheim vorkommt, während die glaubt, die linke basiere auf einer Figur der Historia³⁴⁾.

Bei der Zuschreibung von Kompositionen bricht sie für "Das Urteil des Paris" mit der langen Tradition, die stets in Raffael den Autor der Vorlage sah; sie glaubt, das Blatt sei eher typisch für Giulio Romano. Die in Chatsworth befindlichen Zeichnungen für "Quos Ego" und infolgedessen die Vorlage für den ganzen Stich weist sie Peruzzi zu, die im Louvre aufbewahrte Zeichnung für "Triumph eines römischen Feldherrn" jedoch Ripanda, während sie wiederum in Peruzzi den Autor der Vorzeichnung für "Löwenjagd" sieht³⁵⁾.

Weniger umfassend sind die Ausstellungskataloge von Oberhuber von 1966 und der Rhode Island School of Design von 1973³⁶⁾. Ersterer enthält nur einige der in dieser Arbeit behandelten Stiche und geht bei ihnen über den gegenwärtigen Forschungsstand kaum hinaus. In letzterem glaubt John V. Quarrier, die Vorlage für "Der Apoll vom Belvedere" sei eine Zeichnung des Codex Escorialensis; im Stich nach dem Apoll aus "Die Schule von Athen" erblickt er den Beginn der langen Tradition der Nischenfiguren im Kupferstich³⁷⁾. Die Zeichnung "Weinlese" hält Anne Wagner für die Vorlage zu dem Stich; sie schreibt sie G.F. Penni zu³⁸⁾.

In einem kurzen Artikel versucht Oberhuber 1970, Antikenzeichnungen Marcantons nachzuweisen. Ein in der Albertina in Wien befindliches Blatt, das recto die Nachzeichnungen nach dem Torso einer sitzenden weiblichen Gewandfigur des Museums im Vatikan und verso nach der sogenannten Venus Mazarin der Sammlung Getty in Los Angeles trägt, glaubt er Marcanton zuschreiben zu können. Er sieht in ihnen Beispiele für den römischen Stil des Stechers³⁹⁾.

Im Folgenden soll ein kurzer Abriß vorwiegend der stilistischen Entwicklung Marcantons gegeben werden, wie sie sich in der Arbeit Davidsons, der jüngsten umfassenden Untersuchung zu diesem Thema, darstellt⁴⁰⁾. Die ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes sind bestimmt einerseits von seinem Studium antiker Skulptur, andererseits von seiner Beschäftigung mit Dürer. Ersteres manifestiert sich in Stichen wie "Der Apoll vom Belvedere", "Apollo Citharoedus" nach der Statue in Neapel, "Bacchanal" nach dem ebenfalls in Neapel aufbewahrten Sarkophag sowie der Wiedergabe der einen Schmalseite desselben Sarkophages. Den Höhepunkt des letzteren bildet "Die Reiterstatue des Marc Aurel"⁴¹⁾. Dabei ändert er die Vorlagen gemäß seinem Stilwollen um.

Der Einfluß Dürers wird von Lucas van Leyden abgelöst, und bald darauf, ab 1513 etwa, beginnt die Zusammenarbeit mit Raffael und seiner Werkstatt, deren Einfluß Marcanton in der folgenden Zeit bestimmt⁴²⁾. Die Eröffnung einer eigenen Werkstatt dürfte in das Jahr 1514 fallen, wobei Marcanton Stecher und Baviera für alle praktischen und geschäftlichen Angelegenheiten zuständig war; ab etwa 1515-1517 dürfte er Gehilfen aufgenommen haben⁴³⁾.

Marcanton stand um 1514 dem Stil der Stanza della Segnatura und der Stanza di Eliodoro nahe. Seine eigenen künstlerischen Bestrebungen gehen mit denen Raffaels und seiner Schule konform. Dabei verkörpert er vor allem eine Komponente der Kunst dieser Werkstatt, und zwar betont er die physische Erscheinungsform und Schönheit einer Figur, oft auf Kosten der Expressivität, der Dramatik und manchmal der Ausgewogenheit der Komposition. Den Höhepunkt dieser Stilphase bilden "Lukrezia" und "Der

Bethlehemitische Kindermord" ⁴⁴⁾.

Er weist Gemeinsamkeiten mit Giulio Romano auf, den er beeinflusst haben könnte. Solche Gemeinsamkeiten sind die abstrakte Modellierung, die Kälte der Oberflächen, die etwas fleckenhafte Verteilung des Lichtes. Einflüsse des Stechers auf weitere Mitarbeiter Raffaels kann man nicht nachweisen. Marcanton lernt, durch geschickte Lichtführung die statuarischen Qualitäten seiner Figuren zu unterstreichen; die Linie wird organischer und differenzierter. Bis um 1515 sucht er vor allem seine Technik zu verbessern. Ab diesem Jahr etwa tritt ein weiterer Stilwandel ein, der sich besonders in "Weinlese" manifestiert: Die Linien werden länger, kräftiger und regelmäßiger und sind besser voneinander geschieden ⁴⁵⁾.

Sein Stil um 1517/18 ist geprägt durch eine neue, differenzierte Tonalität. Die Formen werden kräftiger und noch plastischer, wahrscheinlich auch unter dem Einfluß Dürers, die Linien schwellen ⁴⁶⁾.

Um Raffaels Tod, also 1520, scheint Marcanton den Höhepunkt in der Entfaltung seiner technischen und stilistischen Möglichkeiten erreicht zu haben; die Figuren wirken nun beinahe wie Steinplastiken. Repräsentativ für diese Phase sind "Die drei Grazien", "Die Beweinung Christi", "Die Predigt des hl. Paulus in Athen" nach dem Teppichkarton und "Herkules und Antäus".

Nach 1520 dürfte sich seine Produktivität vermindert haben. Er beherrscht das Medium immer vollkommener, wie man an "Das Martyrium des hl. Laurentius" nach Bandinelli sieht, eine der wenigen manieristischen Zeichnungen, die er in den Stich umsetzt ⁴⁷⁾.

Die Autorin hebt in ihrer Arbeit einige weitere, sich durch das Werk Marcantons ziehende Stileigentümlichkeiten hervor. So zeigt sie seine Tendenz, sein Modell in einen klassischen Stil zu übersetzen, Linien und Umrisse zu ändern und zwar so, daß die Kompositionen geometrischer erscheinen. Seine Stiche bleiben immer additiv konzipiert, es gelingt ihm nicht, seine Blätter einheitlich durchzuformen⁴⁸⁾.

Marcanton ist demnach durchaus als eigenständiger Künstler anzusehen; seine Arbeiten sind nicht rein reproduktiv. Diese Eigenständigkeit beschränkt sich auf die Form. Da er jedoch wenig schöpferische Erfindungsgabe besaß, blieb er in diesem Bereich weitgehend auf seine Vorlage angewiesen⁴⁹⁾.

Mit der Untersuchung der Antikenstiche Marcantons soll ein Beitrag zur Antikenrezeption der römischen Schule zur Zeit Raffaels geleistet werden. Einerseits sind die Ergebnisse früherer Arbeiten, vor allem derjenigen Thodes, zu überarbeiten und zu ergänzen, auf der anderen Seite sollen Probleme, die bisher noch kaum Beachtung gefunden haben, erörtert werden.

Manche Stiche sind noch nicht als Antikenstiche erkannt und die antiken Inspirationsquellen für viele Arbeiten noch nicht aufgezeigt worden. Unsere Kenntnisse hierüber sind zu erweitern. Ferner können die Vorstellungen über die zeichnerischen Vorlagen, nach denen Marcanton seine Antikenstiche fertigte, differenziert und erweitert werden. Für eine Anzahl Blätter fehlt noch heute zumindest eine ungefähre zeitliche Einordnung. Diese ermöglicht es aber erst, ein Bild von Entwicklung und Wandel der Auseinandersetzung Marcantons mit der Antike zu ge-

winnen. So wurden zu der Frage, wann Marcanton eigene Antikenstudien betrieben habe, bisher nur Vermutungen geäußert.

Welcher Art das Interesse an der Antike war, das sich in Marcantons Stichen äußert, wurde bisher noch nicht erörtert. Es gilt zu zeigen, wie man die antiken Vorlagen verarbeitete, wieweit antiquarisches Interesse und wieweit die künstlerische Auseinandersetzung mit den antiken Originalen eine Rolle spielte.

Des weiteren wird der Stellenwert, der den Antikenstichen Marcantons innerhalb des Werkstattprozesses bei Raffael und seiner Schule zukommt, und ihre spezifische Bedeutung für die Verarbeitung antiker Vorlagen untersucht.

Es ist nicht das Ziel der Arbeit, das Material vollständig zu erfassen und zu bearbeiten, sondern die Vielfalt der Bezüge zur Antike soll an exemplarischen Stichen aufgezeigt werden. Daher werden Blätter, zu denen keine neue Aussage gemacht werden kann, und solche, die ihrerseits für die Ergebnisse dieser Untersuchung unerheblich sind, nicht berücksichtigt. Wiederum andere Stiche, vorwiegend nach Raffael, wie beispielsweise "Der Parnaß", würden den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

2. MARCANTONS ANTIKENSTICHE BIS ZU SEINER ANKUNFT IN ROM

Über Marcantons Beziehung zur antiken Kunst vor seiner Ankunft in Rom ist bis heute sehr wenig bekannt. Der Stand unserer Kenntnisse läßt sich am besten wie folgt zusammenfassen: Das bereits sehr früh einsetzende Interesse des Stechers an der Antike ist weitgehend vor dem Hintergrund des damaligen, geistigen Lebens in Bologna zu verstehen. Davidson gibt einen kurzen Überblick⁵⁰⁾. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühte die Universität auf und zog viele Humanisten an sich. Viele von ihnen besaßen kleine Antikensammlungen, die vorwiegend aus Werken in Bronze, Fragmenten antiker Marmorstatuen, Medaillen und Reliefs bestanden. Unter diesen Sammlern befand sich auch Marcantons Freund, der Dichter Timoteo Achillini, mit beachtlichen Bronzwerken und vielen weiteren Antiken, darunter ein Kopf des Seneca und des Tulliolus. Weitere Sammler waren u.a. Tommaso del Gambaro, Paolo Volta, Ercole Scaderini. Es stand also den Künstlern der Stadt, Marcanton, Francia und seiner Schule, Anschauungsmaterial zur Verfügung.

Auch muß das Studium der Antike Francia und seine Schüler nach Rom geführt haben, wie eine von Matthias Winner veröffentlichte, in Berlin befindliche Zeichnung nach dem Apoll vom Belvedere zeigt⁵¹⁾. Die Genauigkeit der Kopie, die sogar, im Gegensatz zu anderen Zeichnungen nach der Statue⁵²⁾, die Chlamysfibel des Gottes in abgebrochenem Zustand wiedergibt, bezeugt das stark archäologisch orientierte Interesse dieser Künstler. Anscheinend bestanden seitens der norditalienischen Kleinkünstler, also

Medailleure, Goldschmiede, Niellatoren u.a., mehr Beziehungen zu Rom, wie schon Hirth feststellt⁵³⁾, als seitens der Maler. So war Francesco Francia ursprünglich Goldschmied⁵⁴⁾, und auch Marcanton begann seine Laufbahn in diesem Beruf⁵⁵⁾.

Bereits in Marcantons frühen Stichen läßt sich daher der Einfluß antiker Kunst beobachten, jedoch direkte Antikenstiche ohne vermittelnde Vorzeichnung, wie Kristeller annimmt⁵⁶⁾, gibt es von ihm nicht. Überhaupt hat sich aus seiner Frühzeit nur eine Antikenreproduktion erhalten, nämlich ein Stich nach dem Apollo Citharoedus, der sich im frühen 16. Jahrhundert in Rom befand und heute dem Museum in Neapel gehört. Diese Arbeit wiederholt der Stecher unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom⁵⁷⁾.

Viele weitere Stiche der Frühzeit sind Themen aus der antiken Mythologie und Geschichte gewidmet. Auch sein Stil läßt bereits früh die Tendenz zur Typisierung und Vermeidung alles Zufälligen und Individuellen erkennen. "This determination to establish a classical ideal is apparent already in his treatment of the myth of Pyramus and Thisbe. ... The drama is not enacted on the level of an immediate, personal situation. Neither individual reactions nor individual appearance interest the engraver. He is moved by an ideal of the beauty of the human body inspired, not by specific living models, but by the example of classical sculpture"⁵⁸⁾.

Nachdem bereits Thode den Bezug einiger vorrömischer Stiche Marcantons zur Antike erkannt hat, gibt Eleonore Jebens in ihrer Arbeit über die Jugendwerke Marcantons den ausführlichsten Überblick über seine frühen Stiche nach Antiken⁵⁹⁾. Danach stieß er nach Verlassen Bolognas, in Padua und in Mantua, auf leb-

haftes Interesse an der antiken Kunst. Bei dem Stich "Das Urteil des Paris" entstammt nur das Thema der antiken Mythologie, während die Komposition auf Costa zurückgehen dürfte. Die Arbeit "Apoll lehrt die Musen die Musik" weist außer in der Thematik auch im Sitzmotiv Apolls einen - wenn auch indirekten - Bezug zur Antike auf. In "Der junge Mann mit der Fackel" gibt es mehrere motivische Übernahmen: So geht der junge Mann auf dem Säulenstumpf auf den Apoll vom Belvedere zurück, der Ende des 15. Jahrhunderts gefunden worden war; der Mann mit dem Gefäß auf der Schulter und vor allem der Springende mit dem Pferd zeigen ebenfalls Ähnlichkeit mit antiken Vorbildern⁶⁰⁾. Das Motiv des "Dornausziehers" fand Thode in einem geschnittenen Sardonyx in Florenz wieder⁶¹⁾, wobei im Stich eine antike Typisierung festzustellen ist⁶²⁾. Wie oben gesagt, läßt sich eine solche Typisierung auch für "Pyramos und Thisbe" feststellen; für die beiden Gestalten gibt es in der Antike auch motivische Vorbilder, und zwar könnte Thisbe beispielsweise auf einen laufenden Hypnos und die liegende Figur auf eine ähnliche, in Venedig befindliche Plastik zurückgehen. Der 1506 datierte Stich "Apoll und Hyazinth" geht wahrscheinlich auf die sogenannte "Todesweihe des Antinous", heute in S. Ildefonso, zurück, wobei die Veränderungen gegenüber der Vorlage im Stil des 15. Jahrhunderts gehalten sind. Antike Kleidung und antikische Haltung findet sich noch selten, so beispielsweise in "Junge Frau zwischen zwei Männern" oder in der Folge "Vier römische Reiter"; letztere weist darüberhinaus den Einfluß römischer Triumphalreliefs auf⁶³⁾.

Dieser Überblick zeigt, daß in Marcantons Frühzeit der Bezug zur Antike weitgehend thematischer

und motivischer Art ist, während die Nachahmung antiker Kleidung und Haltung erst vereinzelt vorkommt. Doch eine eigenständige Auseinandersetzung mit antiker Kunst zeichnet sich bereits in seinem Stil ab, was vermutlich auf seine Kenntnisse der in bolognesischen und oberitalienischen Sammlungen befindlichen Antiken zurückzuführen ist.

3. MARCANTONS FRÜHE RÖMISCHE ANTIKENSTICHE BIS ZU SEINER ZUSAMMENARBEIT MIT RAFFAEL UND SEINER WERKSTATT

3.1. Stiche nach römischen Monumenten

Kauernde Venus mit Amor

Ob dies Blatt einer kauernden Venus, das rechts unten auf einem Stein Marcantons Signatur MF trägt, schon in Rom entstand oder noch vorher, ist nicht sicher.

Nach der Technik und den ziemlich groben anatomischen Fehlern zu urteilen, kann Marcanton es spätestens unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom gearbeitet haben. Zeitlich wäre der Stich vor der 1510 entstandenen Arbeit "Die Kletterer" nach Michelangelo anzusetzen. Daher dürfte Delabordes Datierung um 1509 richtig sein⁶⁴⁾.

Noch stärker als in jenem Stich klafft hier ein Widerspruch zwischen der Figurengruppe, die rein in der vorderen Bildebene gehalten ist, und der Landschaft mit dem Meer, die den Eindruck von Weite vermittelt. Der heterogene Charakter vieler Werke Marcantons kommt hier besonders stark zum Ausdruck. Wahrscheinlich enthielt die zeichnerische Vorlage nur die Gruppe selbst; die an Arbeiten Dürers erinnernde Landschaft aber dürfte Marcanton, wie in anderen Blättern⁶⁵⁾, zur Vervollständigung des Bildes selber hinzugefügt haben. Von wem die - verlorenegegangene - Vorzeichnung stammt, ist schwer zu sagen. Es gibt kaum Anhaltspunkte dafür, daß sie von Mantegna⁶⁶⁾ oder Francia⁶⁷⁾ kam.

Von der berühmten antiken Statue der kauernden Venus gab und gibt es eine große Anzahl Repliken

und Kopien, einige davon nur als Torso erhalten, einige modern ergänzt. Am nächsten kommen dem Stich die Statuen im Louvre, in Neapel, in der Sammlung Giustiniani sowie in der Ny Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen.

Es gibt auch ähnliche Venus-Amor-Gruppen, wie diejenige in Neapel, die Thode für das Vorbild hielt⁶⁸⁾. Die Verschiedenheiten sowohl bei der Venus - der bei der Statue ergänzte rechte Unterarm ist anders gedreht, auch die linke Hand ist etwas unterschiedlich gebildet - als auch bei Amor, der sich vom Stich sehr stark unterscheidet, dürften diese Annahme widerlegen. Es ist nicht ausgeschlossen, wenn es keine bestimmte Gruppe als Vorlage gab, daß der Künstler, der Marcanton die Zeichnung lieferte, einen Venustorso selber ergänzte, wobei ihm die Kenntnis anderer Statuen zugute kam.

Die Position Amors auf einem solch hohen Sockel ist in der Antike nicht nachzuweisen. Seine Gestalt dürfte von antiken Statuetten wie dem Amor der Sammlung Loeser⁶⁹⁾ in Florenz herkommen. Im Stich ist er allerdings in die Bildfläche hineingedreht.

Apollo Citharoedus

In seinen ersten römischen Jahren, vor Beginn seiner Zusammenarbeit mit der Werkstatt Raffaels, reproduzierte Marcanton in besonderem Maße bekannte antike Kunstwerke, die sich damals in Rom befanden, wie den Apoll vom Belvedere, die Reiterstatue des Marc Aurel oder den bacchischen Sarkophag, der im frühen 16. Jahrhundert in S. Marco stand.

In diese Reihe gehört auch ein Stich nach der römischen Basaltstatue des Apollo Citharoedus;
die Skulptur befand sich zur Zeit

Marcantons in der Sammlung Sassi, wurde 1646 an die Farnese verkauft und gelangte schließlich mit deren Sammlung nach Neapel, wo sie sich noch heute befindet⁷⁰⁾. Die Unterschiede zum Original scheinen auf den damaligen Erhaltungszustand und spätere Restaurierung zurückzuführen zu sein⁷¹⁾. Wie aus Zeichnungen des 16. Jahrhunderts hervorgeht, fehlten damals der linke Arm, ein Teil des erhobenen rechten Armes sowie die Leier. Am deutlichsten sichtbar ist der Zustand der Statue auf fol. 51 v. des 1. Skizzenbuches von Maarten van Heemskerck aus den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts: Auf der linken Seite befindet sich eine große Bruchstelle, die etwa bis in Brusthöhe reicht; ein Teil der linken Schulter fehlt ebenfalls; der erhobene Arm war nur bis zum Ellbogen erhalten. Zwei weitere Zeichnungen dokumentieren ebenfalls diesen Zustand: Die eine stammt von einem anonymen, Frans Floris nahestehenden Künstler aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und befindet sich in der Sammlung Thomas Ashby im Vatikan⁷²⁾; die andere ist ein Blatt des französischen Bildhauers Pierre Jacques aus den 70er Jahren des 16. Jahrhunderts. Da letzterer den unteren Teil der Lyra bereits wiedergibt, wie sie seit der Restaurierung zu sehen ist, aber die Arme noch wegläßt, dürfte das Instrument wohl schon früher ergänzt worden sein als die Arme, die Zeichnung also den damaligen Zustand wiedergeben. Die Entstehungszeit des Skizzenbuches, 1572 bis 1577, ist demnach als terminus ante quem für die Ergänzung der Leier, als terminus post quem für die Ergänzung der Arme anzusehen. Da das Instrument also im frühen 16. Jahrhundert fehlte, scheint aufgrund der etwas weichen Muskulatur und des fast mädchenhaften Gesichtes die irrtümliche Annahme aufgekommen zu sein, es handele sich um einen Hermaphroditen⁷³⁾.

Der Zeichner jedoch, der die Vorzeichnungen zu Marcantons Stichen lieferte, verstand die Skulptur richtig als Apoll, wie die Ergänzung des kastenförmigen Instruments zeigt. Dem Typus entsprechend gestaltete er den linken Arm. Der rechte Unterarm unterscheidet sich von der späteren Restaurierung nur durch das gestreckte Handgelenk. Dies alles war sicher nicht allzu schwer zu rekonstruieren, vor allem da vermutlich bereits damals einige Apollostatuen mit der gleichen Armhaltung bekannt waren, wie beispielsweise diejenige in Poggio Imperiale in Florenz, die in einem Stich der Marcanton-Nachfolge reproduziert ist⁷⁴⁾.

Der kleinere, breitere der beiden Stiche ist bereits einige Jahre vor Marcantons Ankunft in Rom, wahrscheinlich noch in Bologna, entstanden⁷⁵⁾; da der Künstler diese Stadt vermutlich um 1505 verließ⁷⁶⁾, dürfte es sich bei der - verlorengegangenen - Vorzeichnung um einen der frühesten bekannten Ergänzungsversuche dieser Statue handeln, wahrscheinlich um den frühesten überhaupt.

Der römische Stich ist eine seitenverkehrte Wiederholung der bolognesischen Arbeit. Im Format größer, ist er vor allem höher und dadurch verhältnismäßig schmaler⁷⁷⁾; die Wandfläche zu beiden Seiten ist auf ein Minimum reduziert. Das neue Format ist also der Höhe der Statue angemessener, verstärkt allerdings auch ihren Vertikalzug. Um nun diesen etwas zu dämpfen, ist die Figur breiter gehalten, wodurch diese römische Version des Stiches dem Original nähersteht; die Arme wirken verhältnismäßig schmaler, das Schultergelenk kleiner und somit besser proportioniert. Die rechte Hüfte schwingt weiter aus, die Leier erscheint näher an den Körper gerückt; dadurch bildet der obere Rand des Kastens zusammen mit dem Gewand-

stück, das hinter den Rücken reicht, und der Hüftmuskulatur, sowie der untere Rand mit dem geschwungenen, über die Oberschenkel geworfenen Gewand rhythmische, waagerechte Linien. Auch die betonte Schattierung der Brustmuskulatur und der Vertiefungen unter den Schlüsselbeinen lassen die Figur besser proportioniert erscheinen. Die senkrechte Linie, die beim früheren Stich vom Rand des Gitters, dem beleuchteten Rand der Rückwand des Instruments und der beleuchteten Seite des Sockels gebildet wurde, ist nun unterbrochen, ebenso wie die Lichtzone zwischen der Statue und ihrem Schatten auf der Seitenwand der Nische durch die ausschwingende Hüfte unterbrochen ist. Somit wird der Vertikalzug nicht mehr einfach durch die Breite der Nische und des Bildformats, also im Grunde "überflüssige" Fläche, ausgeglichen, sondern die die Komposition bestimmenden Elemente, die Senkrechte und Waagerechte im Gleichgewicht halten, liegen in der Gestalt selbst, was eine Rahmung wie die eben beschriebene überflüssig macht. Dadurch ist die Bildfläche wesentlich besser ausgenutzt und die Darstellung konzentrierter.

Der zweite Faktor, der für diese Wirkung verantwortlich ist, ist das bessere plastische Darstellungsvermögen. Der Stich ist kontrastreicher, es gibt mehr und differenziertere Zwischentöne. Wenn auch die Umrißlinien sich noch sehr deutlich von der Binnenfläche abheben, also die plastischen Rundungen räumlich nicht ganz überzeugen, so ist dieser Stich auf der anderen Seite schon weit entfernt von der nahezu abstrakten, flächigen Linearität der bolognesischen Arbeit. Die Linien und Schraffuren sind allerdings noch größtenteils gelagert wie in diesem.

Obwohl also ganz eindeutig der frühere Stich als Vorlage diente, scheint doch Grund zu der Annahme

vorzuliegen, daß die Veränderungen gegenüber der früheren Arbeit nicht nur auf das verbesserte räumlich-plastische Darstellungsvermögen Marcantons zurückzuführen sind, sondern vor allem auch auf das Studium des Originals. Für dessen Kenntnis spricht nicht nur die bereits oben erwähnte Veränderung der Proportionen, sondern auch die Durcharbeitung der Muskulatur sowie die - etwas schlaffen - Formen der Statue, die ins Kräftige umgedeutet sind, aber dennoch die Kenntnis der Statue selbst verraten. Dies wird besonders an der Bildung der Hüften und der Brust sowie an dem leicht vorquellenden, etwas schlaffen Bauch sichtbar, ferner durch einige, wenn auch kleinere, Korrekturen der Draperie; so ist die Faltenbildung des neben dem linken Oberschenkel herabfallenden Gewandstückes dem Original ähnlicher gebildet als im früheren Stich.

Diese Vorgehensweise, daß Marcanton sich nicht mit der unverbesserten Neuauflage des älteren Stiches begnügt, sondern seine Arbeit am Original überprüft und korrigiert, zeigt die Sorgfalt seiner Arbeit, mit der er sich in seiner Anfangszeit in Rom einem gebildeten und archäologisch interessierten Publikum empfahl; auf der anderen Seite zeigt sie, wie er einen an der Antike geschulten - die Durcharbeitung vor allem der Muskulatur beweist es - Stil heranbildet, der in der Folgezeit für "Reproduktionen" wie beispielsweise für "Der Apoll vom Belvedere", unabhängig vom Charakter des Originals, bestimmend wurde.

Die additive Zusammensetzung der verhältnismäßig großen Gestalt, die schon Davidson bemerkte⁷⁸⁾, also die Unfähigkeit, sie einheitlich durchzuorganisieren, sowie die kürzeren Linien sprechen für die Entstehung dieses Blattes vor "Der Apoll vom

Belvedere". Seine Plastizität ist bereits überzeugender als die von "Kauernde Venus mit Amor", doch das feine Netzwerk, das die dünnen, die Wiedergabe plastischer Rundungen noch nicht ganz beherrschenden Linien teilweise bilden, ihre stellenweise Steifheit, läßt mich die Entstehungszeit nicht allzu lange nach der Venus annehmen, die entweder kurz vor oder kurz nach der Ankunft in Rom entstanden sein muß⁷⁹⁾.

Ein - nicht sehr guter - Stich der Marcanton-Schule⁸⁰⁾, der einen Apoll des gleichen Typus zeigt, scheint jedoch nicht mit den beiden besprochenen Arbeiten in Zusammenhang zu stehen. Als Vorbild kommt am ehesten ein Apoll in Poggio Imperiale in Florenz in Frage. Dieser befand sich zunächst in der Sammlung Sassi, dann in der Sammlung Farnese in Rom; sein Kopf, seine Arme und die Lyra wurden vor 1584 restauriert⁸¹⁾. Das Gewand bedeckt im Stich wie bei der Statue das ganze rechte Bein, die Haltung der erhobenen linken Hand und des rechten Arms ist gleich. Auch die Finger des letzteren sind im Stich so wiedergegeben, wie sie beim Original ergänzt werden müßten. Dabei ist nicht klar, ob sie im frühen 16. Jahrhundert bereits abgebrochen waren und von dem Künstler, der die Vorzeichnungen zu diesem Stich lieferte, ergänzt wurden oder ob sie erst später abgebrochen sind. Merkwürdig und unantik ist der Körper der Lyra anstelle des Sockels, dessen Basis auf dem Stich getreu wiedergegeben ist. Möglicherweise fehlten also damals sowohl der Sockelschaft als auch größtenteils die Finger der rechten Hand.

Bartsch⁸²⁾ hält diesen Stich für eine frühe Arbeit Agostino Venezianos. Mir allerdings scheint die Qualität der Arbeit mit ihren ziemlich groben und un-

differenzierten Linien unter dem Niveau dieses Stechers zu liegen.

Der Apoll vom Belvedere

Die berühmte Statue war gegen Ende des 15. Jahrhunderts gefunden worden . Wie aus einer Inschrift des Codex Escorialensis, fol. 53 r, hervorgeht, hatte Giuliano della Rovere sie in den 90er Jahren bei S. Pietro in Vincoli aufstellen lassen, wo er seit 1471 wohnte. Nach seiner Wahl zum Papst Julius II. ließ er sie 1503/04 ins Belvedere bringen⁸³⁾, wo sie in der südöstlichen Eckenische des Statuenhofes Platz fand⁸⁴⁾.

Die Angabe Thodes, die Statue sei bei Antium entdeckt worden⁸⁵⁾, sowie die Annahme, Grottaferrata sei der Fundort, haben sich als unrichtig erwiesen⁸⁶⁾.

Der Stich Marcantons zeigt sie an ihrem neuen Aufstellungsort, den die viereckige Basis mit der Inschrift SIC ROMAE MARMORE SCULPTO und das durch Schattierungen sowie eine gebogene Linie angedeutete Nischenrund charakterisieren (Abb. 16); Originalabzüge des Stiches unterscheiden sich von Kopien, wie z.B. einer von der Schule Marcantons, durch das spiegelverkehrt gegebene Anfangs-S⁸⁷⁾. Ihr Zustand ist der vor der Restaurierung durch Montorsoli in den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts⁸⁸⁾. Es fehlen die linke Hand und die Finger der rechten; die Fläche der letzteren ist nach unten gewendet und nicht, wie bei der Ergänzung Montorsolis, nach vorne. Ferner fehlt noch der Aufsatz auf den Baumstumpf.

Den Grad der archäologischen Exaktheit des Stiches erhält eine Zeichnung im Kupferstichkabinett in Berlin, die möglicherweise von Francesco Francia stammt und die Winner "um 1510 oder wenig früher" datiert⁸⁹⁾. Abgesehen davon, daß die Gestalt stärker in die Breite gezogen ist als das Original, also eher flächig aufgefaßt ist, entspricht es diesem in den Proportionen genauer, werden die Einzelheiten mit großer Detailtreue beschrieben: Die Muskulatur sowie die Falten der Chlamys, der wahrscheinlich antike Steg zwischen Körper und rechter Hand⁹⁰⁾ und vor allem die abgebrochene Chlamysfibel, die ebenfalls später von Montorsoli ergänzt wurde⁹¹⁾. Selbst die drei Bruchstellen des rechten Armes sind zu sehen. Daher dürfte es sich, wie auch Winner meint, um eine direkt nach dem Original entstandene Zeichnung handeln⁹²⁾.

In der Auffassung und in der Genauigkeit der Wiedergabe steht dem Stich die Zeichnung auf fol. 53 r des Codex Escorialensis wesentlich näher. Auch hier ist der Apoll in leichter Untersicht gegeben - wahrscheinlich stand die Statue an ihrem alten Standort im Garten von S. Pietro in Vincoli höher als später im Vatikan, an ersterem aber muß sie die Zeichnung wiedergeben. Auch hier fehlt der Steg, dessen Existenz durch den noch heute sichtbaren Ansatz an der rechten Hüfte sowie durch eine Zeichnung Bandinellis in der Mailänder Ambrosiana oder ein norditalienisches, vor 1503 entstandenes Blatt im British Museum belegt wird.

Die Proportionierung, vor allem der Beine, die Wiedergabe des Baumstumpfes mit der Schlange und nicht zuletzt die Lichtführung stellen wichtige Gemeinsamkeiten zwischen Zeichnung und Stich dar.

Vor allem das Fehlen des Steges veranlaßte John V. Quarrier zu der Annahme, die Zeichnung des Codex Escorialensis habe möglicherweise als Vorlage für den Stich gedient⁹³⁾. Es gibt jedoch gewichtige Gründe, die gegen diese Vermutung sprechen: Zunächst mindern die - zwar geringen, aber signifikanten - Unterschiede, wie ein leichtes Abknicken des Oberkörpers nach hinten und der etwas weiter zurückgesetzte linke Fuß auf dem Blatt des Codex, die Wahrscheinlichkeit einer direkten Abhängigkeit des Stiches von dieser in ihrer Qualität wesentlich schlechteren Zeichnung.

Vor allem aber befand sich der Codex Escorialensis im Jahre 1509 sicher nicht mehr in Rom⁹⁴⁾; dies aber ist der frühest mögliche Termin für Marcantons Ankunft in dieser Stadt.

Sowohl die Zeichnung als auch der Stich könnten auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen. Bereits Egger wies nach, daß die Blätter des Codex Escorialensis ihrerseits Kopien nach zeichnerischen Vorlagen sind⁹⁵⁾. Diese gemeinsame Vorlage würde meinerseits auch die oben angeführten Abweichungen der Zeichnung vom Stich erklären, Abweichungen, die rein die Qualität des Blattes betreffen, aber keine grundsätzlichen Änderungen in der Auffassung oder im Stil sind.

Indem Marcanton den neuen Standort der Skulptur andeutete, "aktualisierte" er die Zeichnung gleichsam; allerdings scheint er sich damit begnügt zu haben, ohne weitere "Korrekturen" der Vorlage anhand des Originals.

Diese Heterogenität des Blattes zeigt sich darin, wie er die aus leichter Untersicht gegebene Statue mit der von oben gesehenen viereckigen Platte des

neuen Sockels vereinigt: Die runde Platte, auf der der Gott steht, erscheint etwas höher, der Augenkpunkt ist etwa auf ihrer mittleren Höhe gegeben, sodaß ihr oberer Rand und die Statue von unten, die Sockelplatte jedoch von oben her sichtbar sind. Allerdings ist diese Konstruktion perspektivisch nicht ganz richtig durchgeführt, da sowohl Untersicht als auch Aufsicht im Verhältnis zur Dicke der Platte zu ausgeprägt sind. Dieser "Konstruktionsfehler" muß auf den Versuch zurückgehen, die an ihrem früheren Aufstellungsort in Untersicht gezeichnete Statue so wiederzugeben, wie sie an ihrem neuen Standort, wo sie wesentlich niedriger stand, vom Betrachter gesehen wurde. Auf Unvermögen des Stechers beruht er wohl kaum, da dieser einfache Architektur oder Architekturteile durchaus richtig darstellen konnte und wollte, wie die Hintergrundsarchitekturen der Stiche "Triumph eines römischen Feldherrn" und "Bacchanal" demonstrieren.

Die Arbeitsweise ähnelt also der bereits für den Stich nach dem Neapler Apoll festgestellten: So, wie er sich bei jenem in der Bildanlage ganz an den früheren Stich gehalten, ihn jedoch nach dem Studium des Originals verbessert hatte, hielt er sich vermutlich auch hier ziemlich genau an die Vorzeichnung, "korrigierte" aber den Hintergrund, da ja die Statue mittlerweile an einen neuen Standort gekommen war. Das heißt, er muß die Statue dort besichtigt haben. Daß dabei sein Augenmerk einzig und allein auf den neuen Sockel und den neuen Hintergrund gerichtet war, beweist die Tatsache, daß er auch jetzt den fehlenden Steg nicht hinzufügte und anscheinend nicht bemerkte, daß die Fibel der Chlamys bei der Statue unvollständig war. Bei "Apollo Citharoedus" war, wie gesagt, aufgrund der abstrakten

Linearität der Vorlage das Studium der Originalskulptur notwendig gewesen, um die Gestalt des Gottes organischer bilden zu können; auch dürfte es Teil zeichnerischer Studien nach antiken Skulpturen gewesen sein.

Die Profilansicht, die Marcanton für seinen Stich wählte, ermöglichte ihm eine ruhigere und geschlossener Form für die Wiedergabe als die damals ebenfalls sehr beliebte Dreiviertelansicht, die mit ihren ausschwingenden Formen und dem sich voll entfaltenden Schreitmotiv bewegter wirkt, wie beispielsweise der signierte Stich des Werkstattmitgliedes Agostino Veneziano . So bildet der Umriß von rechtem Arm, Schultern und linkem Arm eine nahezu einheitlich geschlossene, gebogene Linie. Auch die einzelnen Gliedmaßen sind nicht nur im Verhältnis zum Rumpf dicker - eine Stileigentümlichkeit Marcantons -, sondern auch abgerundeter.

Insgesamt erscheint die Gestalt Apolls gegenüber dem Original stärker in die Breite gezogen, sodaß der vertikale Zug der Komposition, die unterstützt wird durch die einheitliche Lichtführung, die senkrecht verlaufende Abstufung der Schatten im Hintergrund und den Baumstumpf, etwas abgemildert wird. Die viereckige Platte und der waagrecht ausgestreckte linke Arm bilden den Abschluß nach unten und oben. Durch die geringfügigen Veränderungen in der Draperie der Chlamys - die Zeichnung des Codex Escorialensis steht hierin dem Original näher - wird die Waagerechte weiterhin akzentuiert. Akzentverschiebungen dieser Art in der Komposition sind charakteristisch für den Stil, wie Marcanton seine Vorlagen umsetzte. Ähnliches läßt sich beispielsweise auch für den - etwas später ausgeführten - Apoll aus "Die Schule von Athen", nach Raffael, und

für "Lukrezia" nachweisen, Kompositionen, die einen besonders ausgeprägten Vertikalzug besitzen.

Im Gegensatz zum Original und zur Zeichnung des Codex Escorialensis erscheint Apoll im Stich sehr muskulös, mit kräftigen Armen und runderem, stärker durchmodellierten Körper. Der rechte Oberarm ist ungeschickt verkürzt, der Schulteransatz ist zu umfangreich geraten - anatomische Fehler, die in anderen Stichen der früheren Zeit in Rom ebenfalls auftauchen, so in "Apollo Citharoedus" und - in geringerem Maße - in "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb".

Die ausgeprägte Muskulatur weist ebenfalls in diese Jahre: Sie ist auch in den beiden oben genannten Stichen zu beobachten. Sie scheint einerseits das Resultat von Marcantons bereits vor seiner Ankunft in Rom begonnenen Auseinandersetzung mit Michelangelo zu sein; diese schlug sich nieder in Blättern wie "Die Kletterer", das das Datum 1510 trägt, und dem etwas früheren einzelnen "Kletterer", beide nach seinem Karton "Die Schlacht von Cascina", in denen er, vor allem in ersterem, sehr detailliert die Artikulation des Körpers kopierte

So scheint die Emphase auf der Muskulatur, die später, einige Jahre nach Marcantons Ankunft in Rom, unter dem Einfluß Raffaels abnahm, noch auf Michelangelos Wirkung zurückzuführen zu sein. Andererseits demonstriert die Zeichnung der Muskulatur die Kenntnis antiker Skulptur, mit der sich Marcanton demnach nach seiner Ankunft in Rom sehr genau befaßt haben muß und die nach und nach Michelangelos Einfluß verdrängte⁹⁶⁾. Das gleiche, von der Antike hergeleitete "Schema" findet sich auch bei "Apollo Citharoedus", den er, wie oben gesagt, im Original studiert haben muß.

Diese "Formel" ist ein Stilmittel Marcantons und dürfte nicht auf die Vorzeichnung zurückgehen, wie die Originalstatue und die Zeichnung des Codex Escorialensis demonstrieren. So bot ihm das Studium der antiken Skulptur einerseits die Möglichkeit zu besserer Beherrschung der Darstellungsmittel, andererseits prägt sie sein Ideal der menschlichen Gestalt mit, das die elegante, schwebende Leichtigkeit des hellenistischen Originals, von der die Zeichnung des Codex Escorialensis noch etwas ahnen läßt, durch muskulöse Schwere, vor allem der Glieder, ersetzt. Diesem Ideal nun wird die - im Original eher zart modellierte und feingliedrige - Statue angepaßt, ohne im geringsten ihre Substanz, also Stellung, Erhaltungszustand etc., zu verändern. Der Stich ist nicht nur reine Antikenreproduktion - wobei man nicht die recht strengen Maßstäbe der heutigen Archäologie anlegen kann -, er ist gleichzeitig auch die Darstellung einer antiken Statue "nella maniera all'antica".

Dennoch, und trotz der verhältnismäßig abgestuften und doch einheitlichen Verteilung von Licht und Schatten, Eigenschaften, die Marcantons Streben nach Plastizität offenbaren, wirkt der Stich noch nicht räumlich. Apoll ist noch ziemlich linear-flächig aufgefaßt, und die Wiedergabe der Nische läßt kaum den Eindruck eines wirklichen Nischenrundes entstehen; Marcanton scheint erst bei seinen Stichen nach Zeichnungen für die Stanza della Segnatura, vor allem beim Apoll aus "Die Schule von Athen", gelernt zu haben, wie man eine Nische räumlich anschaulich machen kann⁹⁷⁾. Die Art der Schraffur allerdings nimmt seine spätere Technik vorweg. Die Konturen sind bereits besser in das Liniengefüge integriert als in "Apollo Citharoedus" (Abb. 8); die

Schatten gehen bruchlos und allmählich in den Kontur über.

Einzigartig in Marcantons Werk ist die Linienführung, mit der Muskulatur und Schattenpartien der Gestalt modelliert sind. Es gibt keine Kreuzschraffuren, sondern nur feine, parallel geführte, teilweise recht kurze Linien, die je nach Helligkeitsabstufung dichter beeinander oder weiter voneinander entfernt liegen. Dabei bilden sie in ihrer Biegung weiche, fließende Formen - stellenweise liegen sie auch parallel zum Kontur -; der Versuch, sie zu plastischer Modellierung zu verwenden, gelingt noch nicht ganz. Marcanton scheint mit dieser für ihn ungewöhnlichen Technik die Möglichkeiten der feinen, modellierenden Linie erforscht zu haben.

Zwei weitere Stiche nach derselben Statue, von der Werkstatt Marcantons, stammen von Agostino Veneziano . Seine Initialen sind jeweils in der Mitte auf der runden Sockelplatte zu sehen. Die zu der Skulptur seitengleiche Wiedergabe ohne Hintergrund hielt Bartsch für die frühere, den zu dieser seitenverkehrten Stich für die spätere Arbeit⁹⁸⁾. Meineserachtens muß jedoch genau umgekehrt der seitenverkehrte Stich früher gestochen worden sein und als Vorlage für die spätere Version gedient haben, weil er, da er den Apoll in einer Nische zeigt, vollständiger ist; vor allem aber sind die anatomischen Einzelheiten und die Drapierung genauer wiedergegeben, während sie in der zweiten Version bereits summarischer behandelt sind. Auch die Abstufungen von Licht und Schatten sind differenzierter gearbeitet, und es ist unwahrscheinlich, daß die Kopie genauer gearbeitet ist als die Vorlage. Der zweite Stich wirkt bereits plastischer, bezeugt jedoch eine kalte, fast mecha-

nische Routine, die das Blatt wie erstarrt wirken läßt.

Diese befindet sich im Widerspruch zu der von dieser Blickrichtung aus durch die ausgreifende Schrittstellung und die ausgreifenden Arme eher bewegt erscheinenden Ansicht der Statue.

Abgesehen von der geringen Qualität in Zeichnung und technischer Durchführung, zeigt gerade dieses Auseinanderklaffen von Form und einmal angelegten und undifferenziert angewendeten Strichlagen einen fundamentalen Unterschied zu Marcanton, bei dem die Technik sich gegenüber der Form nie verselbstständigt, sondern bei dem sie stets ein Instrument zur Realisierung bestimmter Formvorstellungen bleibt.

Auch für diese beiden Stiche nahm John V. Quarrier eine Abhängigkeit vom Codex Escorialensis an. Dies ist aus den oben genannten Gründen nicht möglich, da Agostino Veneziano erst 1516 nach Rom kam⁹⁹⁾. Die Stiche und die Zeichnung dürften ebenfalls nicht auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen; denn sie geben die Statue jeweils von verschiedenen Blickpunkten aus wieder, und zwar erscheint sie in der Zeichnung frontaler und ist in reiner Untersicht gegeben, während der Augenpunkt bei den Stichen höher liegt.

Die Reiterstatue des Marc Aurel

Bevor Marcanton dieses Werk stach, gab es schon eine Reihe von Zeichnungen und Stichen nach diesem berühmten Reiterstandbild . So erwähnte Thode bereits die Zeichnungen im sogenannten Peruzzi-

Skizzenbuch in Siena und Leonardos in Windsor sowie die Stiche des Nicoletto da Modena und Fogolinos¹⁰⁰⁾.

Dieser Liste wäre noch eine Zeichnung des Codex Marcanova von 1465 hinzuzufügen, die das Standbild seitenverkehrt und nicht sehr originalgetreu auf einer flachen rechteckigen Platte vor einem Architektur- und Landschaftshintergrund wiedergibt¹⁰¹⁾.

Etwa aus den Jahren, in denen Marcantons Arbeit entstand, dürfte auch der Stich des Meisters des Jahres 1515, "Roma", stammen. Wohl als eine Beschreibung Roms gedacht, enthält er neben anderen Monumenten der Stadt die Statue des Marc Aurel; allerdings ist sie seitenverkehrt gegeben, der Sattel fehlt, und der Reiter ist nackt¹⁰²⁾.

Als Marcanton seinen Stich kurz nach seiner Ankunft in Rom¹⁰³⁾ anfertigte, befand sie sich noch vor S. Giovanni in Laterano, wie die Inschrift ROMAE . AD . S . IO . LAT besagt. Erst 1538, unter dem Pontifikat Pauls III., brachte man sie zum Kapitöl, wo sie von Michelangelo auf ein neues Postament gestellt wurde¹⁰⁴⁾.

Die Wiedergabe weicht nur geringfügig vom antiken Original ab: Der Schwanz des Pferdes ist gebunden, und vom Sattelrand hängen lockere Quasten herab. Diese Quasten finden sich merkwürdigerweise auch im Stich Fogolinos; allerdings gibt dieser eine völlig andere Ansicht von der Statue, und es bestehen sonst keine Gemeinsamkeiten mit Marcantons Stich. Die Arbeit des Nicoletto da Modena, die auf eine Zeichnung etwa aus der Zeit der Restaurierung des Originals in den Jahren 1466-68 zurückgehen könnte¹⁰⁵⁾, ist zu ungenau, um Auskunft über die Form dieser Quasten zu geben.

Bei Marcanton steht die Statue noch auf der alten, reichgegliederten Basis vor einer zerstörten Mauer, an deren beiden Seiten eine sehr flüchtig und nachlässig gestochene Landschaft mit Büschen und einem Aquaedukt zu sehen ist. Letzterer, und vielleicht auch die zerstörte Mauer, die an Roms antike Ruinen erinnert, sollen der Reiterstatue wohl einen ihr gemäßen antiken Rahmen schaffen; Ähnliches sieht man auch in dem etwas späteren Stich "Lukrezia", wo sich im Hintergrund ein nicht zu identifizierender antiker Tempel befindet.

Die Mauer besitzt noch eine zweite Funktion: Sie bildet einen gleichmäßigen Hintergrund, vor dem sich die Statue in fein differenzierter Hell-Dunkel-Schattierung reliefartig abhebt. Ihre Form zeichnet die Umrisse von Pferd und Reiter in etwa nach: Der flachere Anstieg des Umrisses, von dem sich das gesamte Standbild umschreiben läßt, vom Kopf des Pferdes zu dem des Reiters, wiederholt sich im darüberliegenden Kontur der Mauerruine; der steilere Abfall über den Rücken des Kaisers und das Abbiegen der Umrißlinie in die Waagerechte am Hinterteil des Pferdes finden ebenfalls ein Echo in der Form, die die Mauer durch das abgebröckelte Gestein angenommen hat. Somit kommt letzterer auch eine Funktion innerhalb des Bildaufbaus zu. Nach unten hin bildet der Sockel mit seinen Gesimsen den waagerechten Abschluß.

Gegenüber dem Original sind die Proportionen leicht verändert: Bei Pferd und Reiter ist jeweils der Kopf im Verhältnis zum Körper größer bzw. breiter, die Gliedmaßen sind verhältnismäßig dicker. Der Körper des Pferdes ist im Stich kürzer, der Oberkörper Marc Aurels niedriger und breiter gehalten, wobei die rechte Schulter weiter vorgezogen

erscheint. Dadurch wirkt die Haltung des Reiters etwas verzerrt, aber für die Komposition ist etwas Wichtiges erreicht: Der Oberkörper schließt auf gleicher Höhe ab wie der Kopf des Pferdes, was beim antiken Original nicht der Fall ist, und bildet durch den über die Schulter geworfenen und somit die Horizontale betonenden Mantel mit jenem eine Waagerechte, die die Komposition nach oben abschließt. Nach unten schließt die Sockelplatte ab. Die Senkrechte bilden die Linie, die vom Hals des Pferdes über das linke Vorderbein zum Huf verläuft, sowie das Hinterbein des Tieres. Dieses Rechteck wiederholt sich kleiner in der Form des Oberkörpers des Reiters, bei dem der obere Rand des Mantels und die Quasten des Sattels die obere und untere Begrenzung, und der steiler als beim Standbild herabfallende Mantel den Abschluß an beiden Seiten bilden.

Diese Komposition läßt jede Bewegung erstarren. Da nun keine Vorzeichnung zu diesem Stich erhalten ist, kann man nur schwer den Anteil Marcantons ermitteln; doch das dem Standbild aufgelegte, flächig konzipierte abstrakte Kompositionsprinzip, das weitgehend auf der Ausbalancierung von Waagerechter und Senkrechter beruht, ist sicher Marcanton zuzuschreiben¹⁰⁶⁾; die Zeichnung kann eine ähnliche Tendenz gehabt haben. Der Hintergrund, der keine sehr große Erfindungsgabe bezeugt, dürfte ebenfalls auf den Stecher zurückgehen.

Es gibt kaum eine Arbeit Marcantons, die so fein gestochen ist. Die feine Strichelung ist aber noch nicht imstande, die Rundungen der Körper plastisch anschaulich zu machen. Sie ist stark von Dürer beeinflusst¹⁰⁷⁾.

So wenig die oben aufgeführten Zeichnungen und Stiche einen direkten Zusammenhang mit Marcantons Arbeit zeigen, so wenig steht diese ihrerseits in Beziehung zu dem Druck aus der eigenen Werkstatt nach demselben Standbild, ausgeführt von Marco da Ravenna . Letzterer gibt die Details genauer wieder und zeigt die gleichen Proportionen wie das Original. Vor allem steht eine völlig andere Auffassung von dem Standbild dahinter, die die Bewegung, das Vorwärtsschreiten von Pferd und Reiter stärker zum Ausdruck bringt.

Hierin ähnelt dieser Stich der Zeichnung des Codex Escorialensis, die noch bewegter erscheint.

Da sich der Codex Escorialensis, wie bereits im Zusammenhang mit Marcantons Arbeit nach dem Apoll vom Belvedere ausgeführt, seit 1509 in Madrid befindet, ist ein direkter Zusammenhang ausgeschlossen; Zeichnung und Stich können nur auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen.

Ein Vergleich der Zeichnungen des Codex Escorialensis, die, wie erwähnt, ihrerseits wahrscheinlich eine Kopie nach einer Zeichnung Ghirlandaios ist, mit Marcantons Stich kann vielleicht einige Aspekte seiner Auseinandersetzung mit der antiken Kunst verdeutlichen; dabei kann die unterschiedliche Bestimmung dieser Werke, nämlich einerseits die Funktion der Zeichnung als Teil eines Skizzenbuches, andererseits des Stiches als bildmäßig ausgestattetes künstlerisches Endprodukt, zur Erläuterung der künstlerischen Bestrebungen weitgehend außer acht gelassen werden.

Erstere steht unter zwei Aspekten dem antiken Original näher: Unter dem Aspekt der archäologischen Exaktheit gibt die Zeichnung das Standbild

genauer wieder, sowohl in der Darstellung der Einzelheiten wie der Fransen des Sattels, als auch in den Größenverhältnissen.

Zum zweiten kommt das Bewegungsmotiv von Pferd und Reiter, das Vorwärtsschreiten, besser zum Ausdruck und wird gegenüber dem Original durch leichtes Zurückbiegen des angewinkelten Vorderfußes beim Pferd und der Beine des Kaisers sogar noch stärker betont. Die Einheit von Pferd und Reiter, die federnde Spannung ihrer Bewegung, ist selbst in dieser Kopie noch spürbar.

Bei Marcanton kann, wie auch bei "Der Apoll vom Belvedere" erkennbar ist, von archäologischer Exaktheit nur bedingt gesprochen werden; teilweise lag das allerdings sicher an der Vorzeichnung, die ihm zur Verfügung stand.

Wie aus der obigen Analyse hervorgeht, ist seine Annäherungsweise an das antike Original mehr von rein formalen Gesichtspunkten bestimmt. Dies zeigt nicht nur die bereits beschriebene Kompositionsweise, sondern auch der Versuch, die steinerne Plastizität des Haares getreu wiederzugeben. Das Bestreben, die künstlerischen Werte des antiken Werkes wiederzugeben, wie die Gestaltung des Haares zeigt, und mit einem ihm angemessenen Rahmen ein neues Kunstwerk zu schaffen, überwiegt gegenüber der rein archäologischen Bestandsaufnahme.

Bacchanal

Der Stich gibt die Vorderseite eines bacchischen Sarkophages wieder, der sich im frühen 16. Jahrhundert im Garten oder im Hof des Palazzo Venezia in

Rom befand.

Vor 1550 noch müssen ihn die Farnese gekauft haben; mit deren Sammlung kam er später ins Nationalmuseum in Neapel¹⁰⁸⁾, in dessen pornographischer Sammlung er sich heute befindet¹⁰⁹⁾.

Es dürfte sich bei dem Stich um die früheste bekannte vollständige Wiedergabe der Vorderseite dieses Sarkophages handeln. Die früheste bekannte Zeichnung, die sich heute in der Sammlung Fröhlich in London befindet, wird der Schule Mantegnas zugeschrieben; sie gibt nur das rechte Ende wieder¹¹⁰⁾.

Von den beiden Versionen dieses Stiches - die eine ist seitengleich, die andere seitenverkehrt zum Relief - hielten Bartsch und Passavant¹¹¹⁾ die seitengleiche für das Original und die seitenverkehrte für eine Wiederholung; Delaborde jedoch zeigt, daß es sich umgekehrt bei dem seitenverkehrten - signierten - Stich um die eigenhändige Arbeit Marcantons handelt, während die seitengleiche Version kaum von dem Meister selbst stammen kann¹¹²⁾.

Man kann in der Komposition drei Hauptszenen unterscheiden: Den mittleren Teil bildet der von Satyrn gestützte, betrunkene Priapos; zur linken Seite - im Relief: zur rechten Seite - leitet die Kymbalistria über; dort - von dieser durch einen stehenden Jungen mit Fackel getrennt - sieht man eine erotische Szene, in der ein Satyr ein junges Mädchen verfolgt, das bei der Herme Schutz sucht. Rechts von der mittleren Gruppe - im Relief: links - liegt eine Mänade ausgestreckt vor einem Torbau mit einem von einer hohen Mauer umgebenen Peribolos, während außen rechts eine erotische Szene zwischen einer Paniskin und einer Herme dargestellt ist.

Der Stich reproduziert das Relief ziemlich getreu.

Die leichten Veränderungen gegenüber dem Original sind rein stilistischer Art, wenn man von einigen kleinen Auslassungen zugunsten größerer Diskretion absieht. Auch wird der Korb der Korbträgerin links hinter der mittleren Gruppe als Korb mit Weintrauben wiedergegeben.

Was das Format anbetrifft, so ist der Stich im Verhältnis zu seiner Länge höher als das Relief; dies wird zum einen dadurch erreicht, daß der Peribolos hinter dem Torbau kürzer ist, zum anderen, indem die Gestalten und Gegenstände näher aneinandergerückt und etwas in die Höhe gezogen sind. Seitlich schließen die Hermen die Komposition ab; die Bäume, die auf dem Sarkophag zu den Reliefs der Schmalseiten überleiten, sind fortgelassen. Dadurch kommt die lebhafteste Bewegung in der Darstellung an den Seiten stärker zur Ruhe, während sie am Sarkophag auf die Schmalseiten übergreift. Beträgt das Verhältnis von Höhe zu Breite beim Relief etwa 1:4, so beträgt es im Stich etwa

Durch die bereits erwähnte Längung der Gestalten erscheinen ihre Proportionen verändert: Die Köpfe wirken verhältnismäßig kleiner, die Körper schlanker, die Bewegungen graziler.

Der Bildraum des Reliefs ist ganz flach gehalten; der Boden ist schmal; bei der Architektur und den Sockeln ist die perspektivische Durchgestaltung auf ein Minimum beschränkt.

Dies ändert sich im Stich ein wenig: Der Boden wirkt breiter, da er hell vom dunklen Hintergrund abgesetzt und somit stärker definiert ist. Die Architekturteile sind perspektivischer gebildet, aber nicht konsequent auf einen oder mehrere Fluchtpunkte hin orientiert. Trotz dieser Versuche, einen

tieferen Bildraum zu schaffen, bleiben die Gestalten flächenhaft mit dem Hintergrund verbunden. Dieser suggeriert keine räumliche Tiefe, und die Figuren besitzen keine plastische Selbständigkeit. Dem entspricht die vom Relief übernommene, jedoch diesem gegenüber leicht zusammengegriffte Rhythmik des Bewegungsablaufs parallel zur Bildfläche.

Da zu diesem Stich keine Vorzeichnung erhalten ist, ist es schwierig, ihren Autor zu ermitteln. Es scheint jedoch manches für Peruzzi zu sprechen; auch Frommel scheint eine Zusammenarbeit der beiden Künstler bei diesem Stich für möglich zu halten¹¹³⁾. Trotz einer gewissen Vereinheitlichung und Idealisierung der Gestalten und ihrer Gesichter, die Marcanton zweifellos gegenüber seiner Vorlage vornahm¹¹⁴⁾, erkennt man die Ähnlichkeit mit Zeichnungen Peruzzis aus den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Rom¹¹⁵⁾. So erinnern besonders die männlichen Personen des Stiches an Blätter wie "Antonius und Furnius"¹¹⁶⁾ und "Der Tod der Cleopatra"¹¹⁷⁾ (Abb. 32, 33). Der stehende Junge mit der Fackel, dessen Gesicht im Relief nahezu im Profil zu sehen ist, ähnelt im Typus dem Kind rechts im Mittelgrund von "Antonius und Furnius". Auch die Bewegung der Gestalten besitzt gegenüber dem Relief etwas Eckiges, aber auch Leichtigkeit und Gespanntheit. Sie gleicht der Motorik der Gestalten in den beiden oben erwähnten und in anderen Zeichnungen der frühen römischen Zeit Peruzzis¹¹⁸⁾, besonders jedoch in den Fresken der Sala del Fregio in der Farnesina, die vermutlich aus der ersten Ausstattungsphase von etwa 1506-11¹¹⁹⁾ stammen. Ebenso wie die Figuren in "Die Eberjagd des Meleager" sind sie "federleicht, sehniggespannt", von "behender, fast tänzerischer Beweglichkeit"¹²⁰⁾; vor allem die zierliche, etwas

eckige Bewegung des rechten der beiden Priapos stützenden Satyrn hat seine Entsprechung im Fresko.

Teilweise übertreffen der Schwung der Bewegung und des Rhythmus, sowie die Intensität des Ausdrucks, vor allem der Paniskin links im Stich, das Original. Diese Eigenschaften muß die Zeichnung in noch höherem Maße besessen haben, da Marcanton, wie bereits gezeigt wurde, bei der Umsetzung einer Vorlage in den Stich dazu neigt, die Intensität von Bewegung und Ausdruck ein wenig herabzumindern. Somit würde eine solche Zeichnung gut in das Werk Peruzzis um die Zeit der ersten Ausstattungsphase der Farnesina oder wenig früher passen; später kann sie auch deshalb kaum entstanden sein, weil der Stich aufgrund der verhältnismäßig feinen, kurzen und geraden Striche, die eine plastische Figurenbildung noch nicht ermöglichen, bereits bald nach Marcantons Ankunft in Rom entstanden sein muß; technisch steht er dem Blatt "Kauernde Venus mit Amor" noch verhältnismäßig nahe, das Delaborde um 1509 datiert¹²¹⁾. Er muß einige Zeit vor "Triumph eines römischen Feldherrn" entstanden sein, da ihm bei diesem die plastische Isolierung der Figuren bereits besser gelingt und die Muskulatur schon teilweise raffaelesk-weiche Züge annimmt.

In dieser Arbeit ist es Peruzzi gelungen, den dem Thema eigenen Charakter, das Orgiastisch-Dionysische, der im Relief weniger intensiv, in völlig unterschiedlicher Typisierung, zum Ausdruck gebracht ist, besser und vollkommener herauszuarbeiten, ohne dabei die Darstellung zu verändern; dies wird im Stich durch Marcantons Tendenz zur Idealisierung unterstützt.

Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb

Dieses Blatt ist eindeutig nach einer der Schmalseiten des dionysischen Sarkophages in Neapel gearbeitet, nach dessen Vorderseite Marcanton ebenfalls stach¹²²⁾. Das bei Winckelmann reproduzierte Relief in der Villa Albani, das Delaborde angibt¹²³⁾, kommt als Vorlage für den Stich nicht in Frage, da die Unterschiede zu groß sind; so ist die Gestalt links eine Frau, die Proportionen und die Haltung entsprechen nicht dem Stich. Dagegen gibt er den Neapler Sarkophag sehr genau wieder, ist allerdings, wie auch der Stich nach dem Relief der Vorderseite, verhältnismäßig höher; Personen und Gegenstände sind in ihren Proportionen gestreckter, die Köpfe kleiner. Mit Ausnahme des Hufes am Bocksfell des bartlosen Satyrs sind alle Details sehr genau wiedergegeben.

Im Originalrelief ist der Bildraum, wie die Längsseite, absolut zweidimensional, in der Fläche, konzipiert; der Boden, auf dem die Füße stehen, ist äußerst schmal, die Bewegung verläuft von der Mitte zu den Seiten, die Wölbungen der Oberkörper sind leicht abgeflacht.

Dies ist im Stich anders, und es führt bei ihm zu einer etwas widersprüchlichen Gestaltung des Bildraumes. Der Boden suggeriert Tiefe, sowohl vor als auch hinter den Bäumen links und rechts; da durch die Streckung der Proportionen die Bewegung von der Mitte zu den beiden Seiten hin etwas verringert wird und die Gestalten bereits plastischer wirken als in dem Stich nach der Vorderseite des Sarkophages, bekommt ihre Bewegungsrichtung eine leichte Wendung nach vorne, sodaß sie nach schräg vorne zu schrei-

ten scheinen. Die leichte Drehung des Oberkörpers des bärtigen Satyrs, die Verkürzung des jeweils äußeren Fußes und die Schattierung des linken Unterschenkels des bartlosen Satyrs tragen zu diesem Eindruck bei.

Dahinter ist der senkrecht schraffierte, in einem mittleren Grauton gehaltene Hintergrund wie eine Kulissenwand geschoben, die die Tiefenerstreckung des Raumes abbricht und wenig Beziehung zu den Gestalten und zu den Bäumen hat. Sie wirkt ziemlich räumlos. Dieser Gegensatz ist in der oberen Bildhälfte nicht mehr so stark, da der Vorhang bereits verflachend wirkt und der Oberkörper des jüngeren Satyrs ebenfalls nicht sehr plastisch wiedergegeben ist. Der Versuch, aus einem absolut zweidimensional konzipierten Relief ein plastisch wirkendes Gebilde zu schaffen, ist nur teilweise und ansatzhaft gelungen.

Da die Vorzeichnung nicht erhalten ist, ist es schwierig, deren Konzeption zu rekonstruieren und somit auch den Anteil Marcantons an der Gestaltung im Stich zu klären. Doch die Art und Weise, wie die plastische und räumliche Wirkung zu erzielen versucht wird, erinnert sehr an die Umsetzung der Zeichnung "Triumph eines römischen Feldherrn" in den Stich¹²⁴⁾; auch hier lassen die "Korrekturen" die Gestalten nicht nur abgerundeter, sondern auch plastischer erscheinen; der Versuch, eine ziemlich zweidimensional angelegte Vorlage räumlicher zu bilden, ist anscheinend nur im Ansatz gelungen, was zu einem Widerspruch mit der ursprünglichen Konzeption der Zeichnung führt.

In der Technik unterscheidet sich diese Arbeit deutlich von dem Stich nach dem Relief der Vorder-

seite: Die Linien sind stärker und länger, die Kreuzschraffuren geben bereits organischer die plastische Wölbung der Körperoberfläche wieder. Der Hintergrund ist unterschiedlich schraffiert und heller gehalten. Die Figuren sind mehr in Untersicht gegeben. Die beiden Stiche sind also wahrscheinlich nicht gleichzeitig entstanden; die Wiedergabe der Schmalseite scheint nicht allzulange vor "Triumph eines römischen Feldherrn" entstanden zu sein, während der Stich nach der Vorderseite des Sarkophages, wie gesagt, unmittelbar nach Marcantons Ankunft in Rom entstanden sein muß. Sie waren wohl auch nicht als zusammengehörig gedacht oder erkannt, denn auch im Bildformat sind sie nicht gleichgroß; der Stich nach der Schmalseite ist höher¹²⁵⁾. Von Peruzzi, wie vermutlich die Vorlage für den Stich nach dem Relief der Sarkophagvorderseite, dürfte die Zeichnung hierzu nicht gekommen sein. Dagegen sprechen die Art der Bewegung, die Peruzzis Frühstil in Rom widersprechen, und der Typus des jungen Satyrs.

3.2. Darstellungen "all'antica"

Triumph eines römischen Feldherrn

Wie Frommel nachwies stammt die Vorzeichnung zu diesem Stich von Peruzzi. Sie gehört zu einer Gruppe von Zeichnungen, die mit seinen Fresken in S. Onofrio und der dazugehörigen Studie in London in Zusammenhang stehen¹²⁶⁾. Damit ist auch die Verbindung Marcantons zu bolognesischen Künstlern in Rom in der frühesten Zeit seines Aufenthaltes dort in Frage gestellt, eine Verbindung, die mit der Zuschreibung der Zeichnung an Ripanda¹²⁷⁾, der sich Davidson anschloß¹²⁸⁾, belegt schien.

Das Thema des Blattes ist zweifellos der Triumph eines römischen Feldherrn. Nach Bartsch handelt es sich um den Triumph des Vespasian und des Titus¹²⁹⁾. Mehr spricht für Wickhoffs Annahme, der in der Darstellung eine Allegorie des dritten Punischen Krieges sah, also den Triumph des Scipio Africanus: "Kehren wir nun zum sogenannten Triumph des Titus zurück. Zwei Vorgänge fallen besonders in die Augen. Wo die Gruppen der prächtig gerüsteten Krieger auseinanderreten, zeigt sich der Boden mit Waffenstücken ganz bedeckt. Auf ihnen steht in heroischer Nacktheit ein Feldherr. Gütig neigt er sich zu gefesselten Jünglingen nieder, deren Kleiderschnitt und Turbane, verglichen mit ähnlichen Gestalten auf den eben besprochenen Fresken im Conservatorenpalast, auch diese Gefangenen als Punier erkennen lassen. Zwei Knaben in gleicher Tracht sind der Obhut eines der Krieger übergeben. Wie Blick und Geberden zeigen, bildet diese karthagische Jugend den Gegenstand des Gespräches für die zahlreich versammelten Offi-

ziere, die wir nun als Gegenpart der Punier füglich Römer nennen dürfen. Die Ablieferung der Waffen und die Ausfolgung der Kinder vornehmer Karthager war am Beginne des dritten punischen Krieges verlangt und gebilligt worden, und die Frau, die sich bittend an den Feldherrn schmiegt, dürfen wir wohl die Karthago nennen, die für die Ihren eintritt. Schreitet aber zugleich gegen den römischen Feldherrn eine Gruppe edler Mädchen, die ihm den Siegerkranz bringen, begleitet im Hintergrunde das vorüberziehende Heer die hochgetragene Bildsäule einer unterworfenen Provinz, so bietet sich uns wieder das zusammenfassende Bild eines Krieges, wie wir ein solches schon im Conservatorenpalaste gesehen hatten, ein Einleitungsbild für die Darstellung von Einzelergebnissen aus dem dritten punischen Kriege, unter denen, wenn sie ausgeführt wurden, die Eroberung Karthagos und Scipios Triumph nicht gefehlt haben werden. Hier also haben wir die Fortsetzung jener Szenen aus den punischen Kriegen, die im Conservatorenpalast begonnen, vielleicht auch vollendet worden waren" ¹³⁰).

Dieser Deutung des Themas stimmt Frommel zu, auch wenn er einen direkten Zusammenhang mit den Kapitولينischen Fresken ablehnt ¹³¹). Gegen Wickhoffs Ansicht spricht jedoch meineserachtens das Aussehen der beiden bärtigen Knieenden zu Seiten des Feldherrn, vor allem desjenigen zu seiner Linken, die die Physiognomien erwachsener, nicht mehr ganz junger Männer aufweisen. Demnach wären sie ganz gewöhnliche Kriegsgefangene. Ihre Kleinheit dürfte ihre moralische Unterlegenheit gegenüber den Römern ausdrücken. Daß es Peruzzi mit den realen Größenverhältnissen nicht immer sehr genau nahm, zeigt die wahrscheinlich kurz darauf entstandene Zeich-

nung "Antonius und Furnius" ¹³²⁾ , in der die beiden mehr in der Mitte Sitzenden der Gruppe vorne rechts im Verhältnis zu den übrigen Gestalten, vor allem zu den Stehenden im Vordergrund, etwas zu klein geraten sind. Bei den beiden Gefangenen, die der junge Soldat in der Mitte führt, scheint es sich tatsächlich um Jugendliche zu handeln; sie sind noch kleiner als die Knieenden. Für eine solche altertümliche Kleinheit, die recht gut zu dem quattrocentesken, episch-breit erzählenden Märchentone der Zeichnung paßt, spricht auch das Beispiel der Marienkrönung im Entwurf für die Fassade von S. Petronio in Bologna, wo die in der Mitte knieenden gewöhnlichen Sterblichen in ihrer Größe die Gestalten der Heiligen nicht erreichen . Für den Vorschlag Davidsons, in der Darstellung eine Verbindung von kriegerischem Sieg und Liebesallegorie zu sehen ¹³³⁾ , finde ich wenig Anhaltspunkte. Daher scheint mir "Triumph eines römischen Feldherrn" der angemessenste Titel zu sein.

Es ist also ein antikes Thema dargestellt. Die Erfindung und die Komposition gehen, wie gesagt, auf Peruzzi zurück; dabei mögen römische Triumphalreliefs als Anregung gedient haben, wie die Aufteilung und Komposition beispielsweise des Reliefs der Trajanskrönung am Konstantinsbogen, ein Relief, das später von Marcanton gestochen und von Peruzzi selber in seinem linken Teil gezeichnet wurde.

Doch benutzt Peruzzi außerdem einige Antikenzitate, wie bereits Thode feststellt ¹³⁴⁾ . Von antiken Vorbildern direkt angeregt ist der junge Imperator mit den beiden Gefangenen zu beiden Seiten, für die Münzen als Inspirationsquelle gedient haben; auf einer Münze des Marc Aurel beispielsweise ist Juppi-

ter in ähnlicher Haltung wie der Feldherr der Zeichnung zu sehen, während er zwei kleine Gestalten rechts und links von ihm, Marc Aurel und Verus, schützt¹³⁵⁾. Die Viktoria rechts kommt ebenfalls auf Münzen vor, wie bereits Thode feststellt¹³⁶⁾; sie sind auch auf Medaillen des Antonius Pius zu finden¹³⁷⁾. Eine ähnliche Viktoria sieht man auch auf dem eben erwähnten Relief mit der Krönung Trajans am Konstantinsbogen. Das Motiv des an einen Palmbaum gefesselten Gefangenen und der sitzenden Frau auf dem Gestell links im Hintergrund läßt sich nicht nur, wie Thode schreibt, auf Münzen des Vespasian und Titus nachweisen, was Bartsch dazu veranlaßte, in dem Blatt den Triumph des Titus zu sehen¹³⁸⁾; eine ähnliche Gruppierung findet sich auch auf Constantinus-Münzen¹³⁹⁾ und auf dem Innenfries des Apollotempels der Prata Flaminia in Rom. Die Trophäen vor allem des Hintergrundes mögen von Darstellungen der Trajanssäule, deren Reliefs den Dakerkrieg nacherzählen, angeregt sein. Man sieht sie beispielsweise in Szenen wie vor allem "Flußübergang römischer Truppen", aber auch in "Unterwerfung des Dakischen Volkes", in "Ansprache Trajans an die Truppen" und weiteren mehr. Sie kommen aber auch in vielen anderen römischen Darstellungen vor.

An der Antike orientieren sich ebenfalls die Kleidung und Ausstattung der römischen Soldaten und Gefangenen, wobei Peruzzi allerdings archäologisch nicht immer "korrekt" vorgeht.

In Aufbau und Stil jedoch ist das Blatt noch quattrocentesk. Die dichte räumliche Schichtung der Gestalten, die geringe Raamtiefe erklärt Frommel mit "dem der Thematik angemessenen Versuch, das

dichte Flächenrelief antiker Vorbilder nachzuahmen" ¹⁴⁰⁾. Die Physiognomien, die anmutige Zierlichkeit der Figuren stehen Leonardo und der umbrischen Kunst näher als der Antike ¹⁴¹⁾. Man kann trotz antiker Thematik, antiker Kleidung und einigen Antikenzitaten noch nicht von einer Darstellung "nella maniera all'antica" sprechen; denn diese würde die Beherrschung des antiken Formenvokabulars einschließen, das Peruzzi im Rahmen eigener Kompositionen einsetzen könnte.

Dies ist der Punkt, an dem Marcantons Umsetzung der Zeichnung in den Stich ansetzt: Er vereinheitlicht die Physiognomien, indem er sie einem an der Antike entwickelten Figurentypus anpaßt; die Gestalten sind plastischer, abgerundeter, die Bewegung sanfter und weniger eckig, wie Davidson und andere Autoren bereits feststellen ¹⁴²⁾. Die Bildung der Muskulatur beweist auch hier wieder, wie in "Apollo Citharoedus" oder "Der Apoll vom Belvedere", das Studium antiker Skulptur . All dies ist ein erster Schritt, die quattrocenteske Zeichnung in einen Stich "nella maniera all'antica", also in antikischem Stil, zu übersetzen.

Allerdings bleibt die in der Zeichnung durch die geringe Raumtiefe bedingte enge Übereinanderstaffelung der Gestalten bei Marcanton erhalten. Er "korrigiert" außer den einzelnen Figuren nur noch den Hintergrund in seinem Sinne, indem er die Gebäude rechts perspektivisch richtig konstruierte und eine weite Landschaft andeutete. Dadurch gehen einige Schwerpunkte der Komposition verloren: Der Kranz der Viktoria bildet in der Zeichnung den Kreuzungspunkt zwischen beiden Gebäuden, im Stich wirkt seine Position zufällig; der Amor auf dem Baum im Hinter-

grund in der Mitte setzte bei Peruzzi mit dem dunklen Hintergrund um ihn herum einen Akzent; das Dunkel hinter den Trophäen ließ das Blatt ebenfalls flacher erscheinen. Diese Akzente, die der Komposition Peruzzis additiv einige Schwerpunkte hinzufügen, fehlen im Stich. Dadurch wird die Aufmerksamkeit noch stärker auf die Figurengruppe konzentriert, die Darstellung also ein wenig gestrafft. Die mittlere Vertikale, die von dem nahezu frontal gesehenen stehenden Gefangenen über den darüberliegenden Baumstumpf und die männliche Gestalt zu dem Baum führt, ist bei Marcanton stärker betont.

Dennoch gelingt es ihm nicht, die Übereinanderstaffelung der im Einzelnen plastischer wiedergegebenen Figuren in ein kontinuierlich sich in den Bildraum hinein entwickelndes Ganzes umzuwandeln, ein Bestreben, das sich in der perspektivischen Gestaltung der Architektur und in der große Raumtiefe suggerierenden angedeuteten Hintergrundlandschaft offenbart.

Solche Veränderungen tragen zum heterogenen Charakter des Stiches bei. Sie zeigen das grundsätzlich anders gerichtete Interesse Marcantons, der nach eher formal-abstrakten Gesichtspunkten ein Bild "baut", wo Peruzzi ausführlich, fast ausschweifend, in episch-breitem Märchenton erzählt. Von diesem formal-abstrakten Interesse scheint auch Marcantons Antikenrezeption bestimmt, das ihm eine an dieser geschulte Figurenbildung ermöglicht, jedoch zu einer Vereinheitlichung, statt zu größerer Verschiedenheit der Typen führt.

Davidson datiert diesen Stich um 1512-13, also in die Zeit unmittelbar vor Beginn der Zusammenarbeit zwischen Marcanton und Raffael¹⁴³⁾.

3.3. Zusammenfassung

Für einige der Stiche konnten die bereits vorliegenden Ergebnisse in der Frage nach den antiken Vorbildern modifiziert und erweitert werden: So ließ sich für "Kauernde Venus mit Amor" der Kreis der möglichen Vorlagen bzw. Anregungen einengen, während "Apollo Citharoedus" von der Schule Marcantonys nach der Statue in Florenz gearbeitet wurde. Für "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb" wurde die Schmalseite des bacchischen Sarkophages in Neapel als Vorbild bestätigt und für "Triumph eines römischen Feldherrn" der Kreis der möglichen Inspirationsquellen erweitert. Die alte Bezeichnung des Blattes, "Triumph des Titus", erwies sich als unbegründet.

Für "Die Reiterstatue des Marc Aurel" kam über die bisherige Literatur hinaus neues Vergleichsmaterial hinzu.

Die Vorstellungen über die Reihenfolge, in der die Stiche entstanden sind, ließen sich differenzieren. So wurde "Apollo Citharoedus" wahrscheinlich sehr kurz nach "Kauernde Venus mit Amor", die, wie gesagt, 1509 entstanden sein muß, gearbeitet, und danach "Der Apoll vom Belvedere". Zwischen "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb" und "Bacchanal", beide nach dem Sarkophag in Neapel, muß ein größerer zeitlicher Abstand liegen. Ersterer ist wahrscheinlich kurz vor "Triumph eines römischen Feldherrn", also um 1512, entstanden. Bei dem Stich "Bacchanal" handelt es sich um die erste Wiedergabe dieses Reliefs in der Reproduktionsgraphik.

Die zeichnerischen Vorlagen, nach denen Marcanton

vor seiner Zusammenarbeit mit Raffael und seiner Werkstatt stach, waren verschiedenster Herkunft. Für "Bacchanal" konnte die Zuschreibung an Peruzzi begründet werden, während dieser Künstler jedoch anscheinend nicht die Vorlage für den unabhängig von ersterem entstandenen Stich "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb" geliefert haben dürfte. Für "Kauernde Venus mit Amor" scheiden früher genannte Künstler wie Mantegna, Francia oder Raffael als Vorzeichner aus. Bei "Der Apoll vom Belvedere" lag wahrscheinlich dieselbe Zeichnung zugrunde, die auch dem betreffenden Blatt im Codex Escorialensis als Vorlage diente. Damit ist der Kreis der möglichen Vorlagen für Marcantons Stiche erweitert.

Für einige frührömische Stiche nach berühmten Antiken scheint er auch Studien am Original getrieben und aufgrunddessen seine Vorlagen korrigiert zu haben, offensichtlich aber nicht regelmäßig für jede dieser Arbeiten. So läßt sich eine Beschäftigung mit der Originalskulptur bei "Apollo Citharoeus" nach der Statue in Neapel nachweisen; bei "Der Apoll vom Belvedere" interessierte ihn nur der neue Aufstellungsort, die Statue selber studierte er anscheinend nicht sehr genau, sondern hielt sich an die Vorzeichnung. Bei den Stichen "Bacchanal" und "Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb" hingegen dürfte er die Originalreliefs nicht gesehen haben, da er sie nicht als zusammengehörig erkannte.

Werden aufgrund seines an der Antike geschulten Stils, wie weiter oben gesagt, bereits von früheren Autoren Antikenstudien vermutet, so ließen sie sich in zwei Fällen an den Stichen selbst nachweisen. Diese Studien trugen zwar dazu bei, seinen Stil an-

tikisch zu prägen, doch bei keinem der Werke versucht er, dessen Stilcharakter zu kopieren. So ist bei "Apollo Citharoedus" die Weichheit der Muskulatur im Stich in kräftigere Formen übersetzt, und auch in "Der Apoll vom Belvedere" blieb die Eleganz des hellenistischen Originals nicht erhalten.

Vorlagen anderer Künstler "modernisierte" er, indem er sie in antike Formen umsetzte. So sind seine Darstellungen stets Werke "nella maniera all'antica", also keine Antikenkopien im heutigen Sinne, und auch keine Kopien seiner konkreten Vorlagen.

Er veränderte seine Vorlagen auch auf andere Weise: So hebt, wie erwähnt, Davidson seine Tendenz hervor, die Darstellungen geometrischer zu gestalten. Darüberhinaus jedoch ändert er auch die Proportionen, wie am Beispiel der Stiche "Die Reiterstatue des Marc Aurel" und "Bacchanal" gezeigt wurde.

Bereits vor Beginn seiner Zusammenarbeit mit Raffael und seiner Werkstatt setzt er antike Elemente, Ruinen und antike Architektur im Hintergrund ein, und zwar bei "Die Reiterstatue des Marc Aurel".

Durch das Einschließen der ruinenhaften Mauer wirkt der Stich darüberhinaus nahezu wie ein Relief. Von seinem vermutlich frühesten römischen Antikenstich "Apollo Citharoedus" bis zu "Triumph eines römischen Feldherrn" läßt sich die Entwicklung zu immer plastischerer Gestaltung der einzelnen Figuren beobachten, jedoch bleiben sie stets reliefhaft im Bildraum geschichtet. Der Hintergrund, der oft den Eindruck räumlicher Tiefe hervorrufen soll, ist ziemlich unvermittelt hinter sie geschoben. Er bleibt also einem der Antike verpflichteten Reliefstil verhaftet.

4. MARCANTONS ZUSAMMENARBEIT MIT RAFFAEL
UND SEINEN SCHÜLERN VON IHREM BEGINN BIS
ZUR MUTMASSLICHEN AUFNAHME VON GEHILFEN
IN DIE WERKSTATT

4.1. Stiche nach der Stanza della Segnatura

Venus und Amor in einer Nische

Keinerlei Anzeichen sprechen dafür, daß es eine solche antike Gruppe mit Venus und Amor jemals gegeben hat.

Reinach nahm sie zwar in sein "Répertoire de la statuaire grecque et romaine" auf, tat dies aber nur unter Vorbehalt; er neigt mehr zu der Ansicht, es handele sich um eine Erfindung der Renaissance¹⁴⁴⁾

. Offensichtlich stammt seine Kenntnis dieser Gruppe von Episcopus, der sie in seinen "Paradigmata Graphices..."¹⁴⁵⁾ reproduzierte

. Diese Reproduktion jedoch geht ziemlich eindeutig auf den Stich Marcantonio Raimondis zurück, wie Technik und Verteilung von Licht und Schatten sowie die Übereinstimmung in Details zeigen; Episcopus mag ihn seinerseits für eine Reproduktion nach der Antike gehalten haben. Seine Wiedergabe kann also nicht als Beleg für die Existenz einer antiken Gruppe gelten.

Der Stich Marcantons, nach einer Zeichnung Raffaels im British Museum gearbeitet, war wohl ursprünglich als Gegenstück zu dem Stich nach dem Apoll aus "Die Schule von Athen" gedacht, allerdings nicht, wie Anna Forlani-Tempesti meint¹⁴⁶⁾, zu dem von Bartsch in seinem Katalog unter der Nummer 335 genannten, sondern zu dem unter der Nummer 334 auf-

geführten; denn dieser steht der Venus-Amor-Gruppe am nächsten, während jener, wie noch gezeigt wird, wesentlich später gestochen wurde.

So ist bei dem hier besprochenen Blatt der Einfluß Raffaels zugunsten eines weicheren, malerischen Stils beinahe stärker zu spüren; auf ähnliche Weise setzt der Stecher die Linien zur Modellierung der - sehr sanften - Rundungen des Körpers und zur Bildung zarter Übergänge ein. Teilweise arbeitet er mit offenem Kontur. Im Ganzen wirkt die Arbeit noch verhältnismäßig unräumlich; das Rund der Nische erscheint flacher, die Lichtführung ist weniger einheitlich als beim Apoll.

In der Verteilung von Licht und Schatten sowie in ihrer Haltung ähnelt die Venus der Zeichnung sehr. Allerdings weist sie auch wichtige Unterschiede auf: Sie ist in eine Nische gestellt; ihr rechter Fuß steht, im Gegensatz zur Zeichnung, auf dem Boden auf, was zur Folge hat, daß ihr rechter Oberschenkel zu lang wirkt; auch insgesamt sind die Beine im Verhältnis zum Körper länger. In der Zeichnung deutet Raffael den Kopf und den Oberkörper Amors nur in wenigen Strichen an, aber danach hätte er ursprünglich höher, wahrscheinlich auf einem kleinen Sockel, stehen sollen.

Obwohl Pouncey und Gere aufgrund dieser Unterschiede eine direkte Abhängigkeit des Stiches von diesem Blatt leugnen und eine genau ausgeführte Zeichnung als Volage annehmen¹⁴⁷⁾, neige ich eher zu der Annahme Middeldorfs¹⁴⁸⁾, daß die Londoner Zeichnung Marcanton sehr wohl vorgelegen haben konnte; denn die Veränderungen im Kupferstich scheinen mir in ihrer Qualität weniger auf Raffael als auf Marcanton zurückzugehen. Die Überlängung des

rechten Oberschenkels ist ein anatomischer Fehler, der einem Marcanton eher als einem Raffael unterläuft; Amor steht so niedrig, daß der Arm der Venus sein Gesicht verdeckt, gegenüber dem Londoner Blatt gewiß eine Ungeschicklichkeit. Den Amor kann Marcanton durchaus selbst nach einer Studie Raffaels eingesetzt haben, nachdem seine Position schon bei Raffael vorgegeben war.

Die Zeichnung selber ist, wie u.a. Pouncey und Gere sowie Anna Forlani-Tempesti¹⁴⁹⁾ feststellten, im Zusammenhang mit Studien für die Stanza della Segnatura entstanden. Sie ist mit Silberstift auf rosa präparierten Grund aufgetragen; dieselbe Technik weisen die Zeichnung der Minerva aus "Die Schule von Athen", die sich in Oxford befindet, und das sogenannte Rosa Skizzenbuch auf¹⁵⁰⁾.

Weitere in diesen Zusammenhang gehörende Studien sind, wie die oben genannten Autoren feststellten, die Zeichnung einer Venus in Florenz sowie eines Apoll in Lille¹⁵¹⁾.

Im Folgenden soll die Rolle der Antike bei der Entstehung des Figurentypus in dieser Zeichnung und somit auch im Stich in Raffaels Werk jener Zeit dargestellt werden:

Es lassen sich - in einem komplexeren Zusammenhang - anscheinend zwei Hauptlinien, die zu diesem Typus führten, verfolgen¹⁵²⁾. Die eine geht auf Leonardo zurück, dessen heute verlorenes Gemälde der Leda Raffael während seines Aufenthaltes in Florenz in einer Federzeichnung kopsierte.

Ein - indirekter - Bezug zur Antike besteht darin, daß diese Leda sich ihrerseits von klassischen Formen ableitet¹⁵³⁾. Die Stellung der Beine ist im Lon-

doner Blatt weitgehend übernommen, nur ist der Fuß des Spielbeines höher aufgestützt. Der Oberkörper bildet mit der Kurve der Beine und Hüfte bereits eine durchgehend gebogene Linie, sodaß der Kopf eine scharfe Gegenbewegung dazu bildet, eine Gegenbewegung, die eine Steigerung der Dynamik innerhalb der Figur bedeutet. Etwas Ähnliches läßt sich in einer weiteren Zeichnung dieser Zeit nachweisen, und zwar in der obengenannten Darstellung einer Venus in den Uffizien, und sie scheint mir charakteristisch für Raffael vor allem in seiner frühen römischen Zeit zu sein¹⁵⁴⁾.

Die zweite Hauptlinie bildet die direkte Herkunft von der Antike. Seit den ersten Jahren seines Aufenthaltes in Rom, also der Zeit der Entstehung der Stanza della Segnatura, beschäftigte sich Raffael mit der Kunst der Antike¹⁵⁵⁾. Von dort her scheint mir die Stellung der Venus und Amor zueinander bestimmt zu sein. Sie findet sich an einem Sarkophag mit Meerwesen, heute im Louvre ; in der linken Hälfte des Reliefs auf der Vorderseite sieht man "eine halbbekleidete Nereide, die schräg auf dem Fischleib eines Ichthyokentauren lehnt. Sie blickt sich nach links um, während sie mit beiden Händen einen Eros unterstützt, der von rechts her schuttsuchend an ihr heraufklettert, ..." ¹⁵⁶⁾. Ob Raffael gerade dieses Relief kannte, ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen, da sich der Sarkophag nur bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen läßt, als er sich noch in der Villa Borghese befand, aber Funddatum und -ort unbekannt sind. Er kann auch eine ähnliche Darstellung gesehen haben¹⁵⁷⁾.

Somit wäre die Londoner Venus im Wesentlichen aus der Verschmelzung zweier Typen entstanden, ein-

mal des - indirekt von der Antike herkommenden - leonardesken Typus, zum andern ist sie direkt von der Antike herzuleiten.

Eine Steigerung ins Bewegt-Dynamische erfährt dieser neu entwickelte Typus in der Gestalt der Galathea des gleichnamigen Freskos in der Farnesina in Rom, die bald nach Vollendung der Arbeiten in der Stanza della Segnatura entstanden ist¹⁵⁸⁾.

Sie ist in heftiger Bewegung, während die Venus ruhig steht; Spielbein und Arme greifen weiter aus, der Kopf mit dem flatternden Haar ist weit zurückgeworfen. Damit erschließt sie sich in höherem Maße den dreidimensionalen Raum, der auch durch die Weite des Meeres suggeriert wird; das Knie des Spielbeins erschließt den Bildraum nach vorne, die Arme schräg nach vorne und der Kopf schräg nach hinten.

Der Londoner Zeichnung kommt somit eine Schlüsselstellung zu, da in ihr der Verschmelzungsprozeß zweier antiker Typen zu einem Abschluß gelangt ist und ein neuer, man könnte sagen, raffaelesker, Typus entsteht; in dieser Funktion ist sie Ausgangspunkt für eine Entwicklung ins Bewegt-Dynamische sowie in den Raum.

Durch diese Position bekommt die Zeichnung eine Wichtigkeit, die der Grund dafür gewesen sein mag, daß Raffael sie im Stich verbreiten ließ.

Außerdem ist hierdurch ein Hinweis für die Datierung des Stiches gegeben: Da Raffael die Zeichnung wahrscheinlich erst nach der Vollendung der "Galathea", also nach 1511, nicht mehr benötigte, dürfte dieses Jahr den Terminus post quem für die Entstehung des Stiches bilden. Wahrscheinlich aber ist er erst um 1513/14 entstanden, als die Zusam-

menarbeit Marcantons mit Raffael und seiner Werkstatt begann¹⁵⁹⁾.

Apoll aus "Die Schule von Athen"

Kristeller und Oberhuber zeigten bereits, daß der Stich, der im Katalog Bartschs unter der Nummer 334 aufgeführt ist, früher entstanden sein muß, während der unter der Nummer 335 genannte eine spätere eigenhändige Wiederholung Marcantons ist¹⁶⁰⁾.

Ersterer steht in der Technik "Venus und Amor in einer Nische" sehr nahe, und war wohl auch als Gegenstück zu dieser gedacht¹⁶¹⁾.

Letzterer wäre mehrere Jahre später anzusetzen; die Formen sind sehr viel sicherer gebildet, die Haltung wirkt selbstverständlicher und entspannter; was die Technik angeht, so sind die Linien noch ökonomischer und geschickter beim Herausarbeiten der plastischen Formen eingesetzt. Dadurch, daß die Wand um die Nische herum in einem mittleren Grau gehalten ist, scheinen die weiß gelassenen Partien nicht mehr, wie beim früheren Stich, mit ihr in einer Ebene zu liegen, sondern springen weiter vor; auf diese Weise wirkt der Bildraum tiefer und die Gestalt Apolls plastischer. Diese Eigenschaften rücken den Stich zeitlich in die Nähe von Arbeiten wie "Die drei Grazien" oder "Herkules und Antäus"¹⁶²⁾.

möglicherweise ist er ein wenig früher entstanden.

Die Vorlage muß eine heute verlorene Zeichnung Raffaels für den Apoll aus "Die Schule von Athen" in der Stanza della Segnatura gewesen sein, und nicht die Grisaille selbst, da Marcanton kaum nach ausgeführten Werken dieses Künstlers zu stechen pflegte¹⁶³⁾.

Es bestehen einige Unterschiede zur Grisaille, die wohl auf Marcanton zurückgehen. So ist der Gott im Stich wesentlich muskulöser gebildet, und nicht so weich und jugendlich wie bei Raffael. Die Bewegung ist weniger ausgeprägt, d.h. die rechte Schulter ist nicht so stark hochgezogen; der Stein, auf dem der rechte Fuß ruht, ist niedriger; die Hüfte schwingt weiter aus, und die ganze Gestalt ist breiter gehalten. Diese Tendenz zu einem fast architektonisch konstruierten Gleichgewicht zwischen Senkrechter und Waagerechter ist charakteristisch für Marcantons Bildbau, wie ich bereits bei seinen frühen römischen Stichen gezeigt habe.

In diesem Falle jedoch entspringt die Verbreiterung der Gestalt auch anderen Notwendigkeiten: Der schlanke Apoll der Grisaille ist in eine größere Komposition einbezogen und stößt oben an den gemalten Rundbogen, der das Fresko begrenzt, an; im Stich ist er eine Einzelfigur und steht nicht in einem größeren Zusammenhang.

Auch Marcantons Neigung zu einer besonderen Ausbildung der Muskulatur wie in seinen ersten römischen Stichen ist hier noch sichtbar, doch bereits abgemildert durch einen malerisch-weichen Stil, den er unter dem Einfluß Raffaels annahm.

In den Uffizien liegt eine Zeichnung, die eine Kopie nach dem Stich sein dürfte ; in der Qualität - der Kontur ist grob; die Figur noch stärker in die Breite gezogen; die Schlange am Baumstumpf fehlt; die Leier ist nachlässiger und das Gewand an der linken Schulter schlechter ausgeführt - ist sie dem Stich weit unterlegen; auch sind einzelne, für diesen charakteristische Formen in der Zeichnung übertrieben, wie beispielsweise

am rechten Arm und am rechten Fuß sowie am Kontur des ganzen Körpers.

Man wird sich die Vorzeichnung zu Grisaille und Stich wahrscheinlich ähnlich wie die zu der Minerva, heute im Ashmolean Museum in Oxford, vorzustellen haben, also in einer Nische, mit Angaben über die Verteilung von Licht und Schatten.

Mit diesem Apoll und "Venus und Amor in einer Nische", also Stichen, die im Zusammenhang mit "Die Schule von Athen" entstanden sind, führte Marcanton erstmals die Nischenfigur in die Reproduktionsgraphik¹⁶⁴⁾ ein, und dies scheint mir auf die Vorzeichnungen Raffaels zu den Grisailen zurückzugehen, wie beispielsweise auf die obengenannte Minerva, wo die Figur nahezu vollendet wie im Fresko und bereits in die Nische eingestellt wiedergegeben ist.

Ähnlich wie "Venus und Amor in einer Nische" ist dieser Apoll aus einem Verschmelzungsprozeß zweier Typen, und zwar in diesem Fall zweier antiker Typen, hervorgegangen. Zugrunde liegt der Typus des Apollo Citharoedus mit der Leier in der Hand. Am ähnlichsten sind der Apoll auf einer Gemme mit Apoll und Marsyas aus der Medici-Sammlung, heute in Neapel befindlich, in der Pulszky das Vorbild für die Grisaille sah und die von Raffael auch in seinen Loggienstuccos verwendet wurde¹⁶⁵⁾, sowie auf einem sehr ähnlichen geschnittenen Stein in Florenz¹⁶⁶⁾. Die Haltung des Gottes wird nun von Raffael ins Bewegt-Dynamische gesteigert, und zwar durch Aufstützen des Armes, wodurch die rechte Schulter hochgezogen wird, und durch Hochziehen des Spielbeines. Ein ähnlicher Prozeß der Bewegungssteigerung, der ein Charakteristikum Raffaels im Umgang mit antiken Werken zu sein scheint, läßt sich auch an

einer Zeichnung der Judith in Wien beobachten, für die wahrscheinlich eine Venus Genetrix in Neapel Pate gestanden hat¹⁶⁷⁾.

Allerdings scheint mir beim Apoll noch ein weiteres antikes Vorbild von Bedeutung gewesen zu sein: An einem römischen Sarkophag mit dem Urteil des Paris in der Villa Pamphili in Rom zeigt die dritte - weibliche - Gestalt von links eine nahezu identische Haltung . Da Raffael dasselbe Relief für den Entwurf von "Das Urteil des Paris" verwendete, war ihm diese Figur sicher bekannt¹⁶⁸⁾. Die Art, wie das Gewand über die linke Schulter fällt, ist gleichfalls sehr ähnlich.

Bei diesem Verschmelzungsprozeß zweier antiker Typen wurde also eine antike Figur zur Steigerung der Bewegung bei einem anderen Typus, nämlich dem Apollo Citharoedus, benutzt; diese Dynamisierung tritt hier bereits durch die Verschmelzung der beiden antiken Typen ein und ist nicht mehr das Ergebnis eines zweiten, von den Vorbildern unabhängigen Schrittes, wie der von der Venus in "Venus und Amor in einer Nische" zur Gestalt der Galathea. Dadurch bekommt auch der Stich einen anderen Stellenwert innerhalb der Entwicklung dieses neuen Typus: Er ist hier aber nicht mehr, wie die Venus, Ausgangspunkt für weitere Abwandlungen dieser Gestalt.

Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen

Dieser Stich wurde nach einer der beiden Grissailen gearbeitet, die sich in der Stanza della Segnatura unter dem "Parnaß" befinden.

Er muß einige Jahre später als die soeben besprochenen Arbeiten nach Fresken dieses Raumes entstanden sein; auch die Grisaille wurde wahrscheinlich erst später, nämlich um 1514, möglicherweise von Penni, gemalt¹⁶⁹⁾.

In der Technik bestehen bereits recht große Unterschiede zu den ebenfalls im Zusammenhang mit der Stanza della Segnatura entstandenen Stichen "Venus und Amor in einer Nische" und dem Apoll aus "Die Schule von Athen". Die Linien sind länger, gleichmäßiger, in parallelen Kurven angelegt, die Kreuzschraffuren legen sich wie ein biegsames Netzwerk über die Gegenstände, so über die Schilde der Soldaten.

Stellenweise aber ist die Qualität der Arbeit dermaßen gering, daß man bei der Ausführung Werkstattbeteiligung annehmen muß; Davidson hält eine wesentliche Beteiligung Marco Dentes für möglich¹⁷⁰⁾. So ist die Strichführung teilweise zu mechanisch und starr, ohne Sensibilität. Daher dürfte der Stich kaum vor 1515/16, als Marcanton mutmaßlich Gehilfen aufnahm, entstanden sein.

Er ist seitengleich zur Grisaille gearbeitet. Zwischen beiden bestehen einige kleinere Differenzen: So sind es bei Marcanton vier Personen, die, hinter dem Schrein stehend, sich über den Deckel beugen, anstatt nur drei, wie in dem Wandgemälde; so hält der Mann links, der den Deckel anhebt, seine linke Hand unterschiedlich; auch der Schrein ist leicht verändert. Im Stich gibt es fünf Personen mit Speer, und nicht nur drei; im Format ist er höher, sodaß über den Köpfen mehr leere Fläche bleibt.

Eine Zeichnung in Oxford mit derselben Kompo-

sition weist Gemeinsamkeiten mit beiden, Grisaille und Stich, auf, steht jedoch letzterem näher. Es scheint sich daher nicht, wie Delaborde annimmt, um eine Kopie nach Marcanton zu handeln, sondern Parker hat wohl recht, wenn er schreibt, "that the drawing stands roughly midway between the two"¹⁷¹). Allerdings kann es kaum die Vorzeichnung für den Stich gewesen sein, wie derselbe Autor meint¹⁷²), da sowohl in diesem als auch in der Grisaille die Helme mit Federbüschen und sonstigem Schmuck versehen sind, während diese in der Zeichnung fehlen. Vor allem aber sind in der Zeichnung viele Details undefiniert, die im Stich wiederum der Grisaille entsprechend wiedergegeben sind; man vergleiche den Ärmel des Soldaten links hinter dem Mann, der das Buch in den Schrein legt, das Gewand dieses Mannes oder das der Gestalt ganz links im Vordergrund u.a., im Fresko und bei Marcanton.

Eher könnte das Oxfordter Blatt, das nahezu dieselbe Größe wie der Stich hat¹⁷³), nach der zwischen Grisaille und Stich vermittelnden Zeichnung, d.h. nach der Vorzeichnung, die beiden zugrunde lag, entstanden sein.

Die Grisaille, und somit auch der Kupferstich, hat verschiedenartige Beziehungen zur Antike. Bereits das Thema ist der Antike entnommen. Hier erscheint, wie auch Parker und Dussler meinen, die Interpretation Bartschs und Hoogewerffs¹⁷⁴) die zutreffendste zu sein, nämlich daß Alexander der Große Homers Werke in einen Schrein des Darius legen läßt, eine Begebenheit, die Cornelius Nepos, Plutarch und andere frühe römische Schriftsteller schildern¹⁷⁵).

Im Stilistischen ist die Grisaille mit dem gleichmäßig in mittlerem Grau gehaltenen Hintergrund eine

Nachahmung antiken Reliefstils, was im Stich weniger gut gelungen ist. Dessen Hintergrund ist zu uneinheitlich; denn der untere Teil ist wesentlich dunkler gehalten, und die Gestalten wirken weniger plastisch. Ferner sind Ausrüstung und Kleidung aus der Kenntnis antiker Bildwerke heraus entstanden, wenn sie sie auch nicht immer genau nachahmen, wie beispielsweise die Helme. Die Soldaten tragen teilweise römische Rüstungen; Alexander ist als römischer Feldherr gekleidet, wie man u.a. auch an einem Sarkophag mit Szenen aus dem Leben eines römischen Feldherrn in Mantua findet, der über seiner Rüstung eine Chlamys trägt.

Auch das Standmotiv Alexanders besitzt Ähnlichkeit mit diesem Feldherrn, doch scheint kein direkter Bezug vorzuliegen.

Der Mann, der das Buch in den Schrein legt, trägt asiatische Tracht; seine Haltung mit dem zurückgewandten Kopf erinnert an antike Darstellungen von Barbaren, beispielsweise in den Reliefs der Trajanssäule, von denen auch einige im Codex Escorialensis festgehalten sind. Besonders groß ist seine Ähnlichkeit mit dem fliehenden Barbaren, der im oberen Teil des in fol. 63 v des Codex Escorialensis wiedergegebenen Reliefs mit der "Niederlage der Daker am Schluß einer großen Schlacht" zu sehen ist.

4.2. Darstellungen "all'antica"

Venus nach dem Bade

Dieser Stich einer sich den Fuß abtrocknenden Venus mit Amor ist wahrscheinlich nach einer Zeichnung Raffaels entstanden, wie auch schon Bartsch, Thode und Delaborde¹⁷⁶⁾ annehmen. Sie sitzt vor einem Vorhang; daneben gibt ein Fenster den Blick auf eine bergige Landschaft frei; links neben ihr befindet sich ein mit Wasser gefülltes Bassin.

Nach Delaborde "L'oeuvre n'en est pas moins une des plus charmantes quait produites l'association des deux maîtres, une de celles où le crayon de Raphael semble avoir le mieux communiqué sa soupless au burin de Marc-Antoine"¹⁷⁷⁾. Damit weist der Autor auf die weiche, malerische Qualität des Stiches hin, der also in etwa in die Zeit von Arbeiten wie "Venus und Amor in einer Nische" oder dem Apoll aus "Die Schule von Athen" (in der ersten Ausführung) zu datieren wäre.

In den Uffizien haben sich zwei Zeichnungen mit demselben Motiv erhalten. Bei der einen handelt es sich um eine Rötzelzeichnung, laut Beschriftung von Lelio Orsi¹⁷⁸⁾, und sie dürfte eine Kopie nach dem Stich sein. Die zweite Zeichnung stammt nach der Beschriftung von Giulio Romano¹⁷⁹⁾; gegenüber Marcantons Arbeit besitzen die Gestalten bei letzterer wenig Spannkraft und wirken schwerer, vor allem Amor: die teilweise etwas schweren Umrisse sind sehr betont. Die Zuschreibung an Giulio Romano scheint durchaus gerechtfertigt zu sein¹⁸⁰⁾. Das Blatt ist zweifellos eine Kopie, allerdings ist

schwer zu entscheiden, ob diese Kopie nach der verlorengegangenen Vorzeichnung für den Stich oder nach diesem selber entstand. Letzteres würde, wie die Kopie nach dem - im nächsten Kapitel zu besprechenden¹⁸¹⁾ - Stich nach einem Löwenjagdsarkophag, den Einfluß Marcantons auf Giulio Romano belegen.

Die Abhängigkeit der dargestellten Gruppe von der Antike erkannte bereits Thode¹⁸²⁾, der auf die Ähnlichkeit mit dem Typus der sich beschuhen Aphrodite hinwies, später Petrucci, während Delaborde sie irrtümlich für eine in eine mythologische Szene umgewandelte Studie nach der Natur von Raffael hielt¹⁸³⁾.

Es gibt Ähnlichkeiten mit dem von Thode genannten Typus, besonders mit der, von ihm ebenfalls erwähnten, Statue in Florenz, mit der vor allem die Haltung der Beine übereinstimmt. Eine Gruppe mit Venus und Amor, in welcher Amor der Göttin gegenüber sitzt, befindet sich im Vatikan. Eine solche mag einen Ausgangspunkt gebildet haben, um zur Gruppierung des Stiches zu gelangen. Wie Davidson feststellt, besitzt Venus in ihrer Haltung ein genaueres Vorbild im Typus des Dornausziehers, beispielsweise in demjenigen vom Kapitol in Rom¹⁸⁴⁾. Amor ist verwandt mit ähnlichen Figuren Raffaels, so vor allem mit dem Putto rechts von der Philosophie an der Decke der Stanza della Segnatura.

Zwei römische Kaiser

In jedem dieser beiden Stiche ist ein sitzender römischer Kaiser zu sehen, in der Kleidung eines römischen Soldaten und mit übergeworfenem chlamys-

ähnlichen Mantel; jeder von ihnen hält eine Kugel in der rechten und einen szepterartigen Stab in der linken Hand . Die Nischen sind - der Sitzstellung der Kaiser und dem somit breiteren Format angemessen - breiter und durch den oberen Bildrand abgeschnitten, sodaß die Komposition offener wirkt als bei den Stichen, die im Zusammenhang mit der Stanza della Segnatura entstanden sind und bei denen die Nische anscheinend auch von Raffael übernommen wurde. Ein umlaufendes Gesims bezeichnet zusätzlich zur Schattierung das Rund der ziemlich flachen Nische, vor allem aber schließt es die Komposition nach oben ab. Die Sitze sind räumlich nicht definiert; vor allem derjenige des Kaisers mit dem waagerecht vorgestreckten linken Arm und der Krone ist räumlich schwer vorstellbar.

Die Stiche sind vermutlich im Zusammenhang mit den Darstellungen der Sockelzone in der Stanza dell'Incendio entstanden. Gruyer und Oberhuber vermuten in ihnen erste Ideen, die aber dann nicht ausgeführt wurden¹⁸⁵⁾ . So bot die Umsetzung in den Kupferstich die Möglichkeit, die Zeichnungen doch noch zu verwerten und Nutzen aus ihnen zu ziehen.

Im Ashmolean Museum in Oxford liegt die Zeichnung eines Raffaelschülers¹⁸⁶⁾, in der ein im Gegensinne zum Stich sitzender römischer Kaiser mit einem Szepter in der linken und mit vorgestreckter rechter Hand nahezu dieselbe Haltung einnimmt wie der Imperator mit der Krone . Im Unterschied zu diesem ist sein Gestus lebhafter, er trägt einen Lorbeerkrantz auf dem Kopf anstatt einer Krone, und vor allem trägt er keine Rüstung, sondern eine Art Tunica manicata. Eine ähnliche Zeichnung muß Vorlage

für den Stich gewesen sein.

Die andere Arbeit Marcantons, in der der Kaiser von vorne zu sehen ist und einen Lorbeerkrantz auf dem Kopf trägt, steht in engem Zusammenhang mit der unterhalb von "Die Schlacht von Ostia" ausgeführten Sockelfigur des Kaisers Iothar. Ihre Stellung ist ähnlich, im Fresko wirkt sie mit den weiter ausgreifenden Gliedmaßen allerdings flächiger; die lorbeergeschmückten Köpfe sind nahezu identisch, derjenige des Imperators im Stich ist eine Spur plastischer aufgefaßt, ebenso wie die stärker ausgeprägten Rundungen seines Körpers. Die Figur selber ist im Stich geschlossener komponiert. In beiden Wiedergaben trägt er Rüstung und Mantel, aber im Stich sind diese genauer an antiken Vorbildern orientiert.

Beide Kupferstiche halten sich also stärker an die Antike als das wenige zu Kaiser Iothar unter dem Fresko "Die Schlacht von Ostia" und zu den anderen Sockelfiguren erhaltene Material. Aber nicht nur in diesen Details macht sich der Einfluß antiker Kunst bemerkbar; auch die Gestalten selber kommen von antiken Vorbildern her. Bei Winckelmann¹⁸⁷⁾ ist ein sitzender bärtiger Imperator wiedergegeben, der im Halbprofil zu sehen ist und in ähnlicher Haltung auf einem Thron sitzt. Des weiteren fallen besonders Ähnlichkeiten mit einer Darstellung des Kaisers Claudius in der Villa Albani auf sowie mit anderen Reliefs. Vor allem wäre ein Sarkophagerelief mit der Unterwerfung von Barbaren unter einen römischen Feldherrn im Vatikan zu nennen.

Die Ähnlichkeit dieser Darstellung besonders zu einem der beiden Stiche, und zwar zu dem Imperator mit der Krone und dem weit ausgestreckten

linken Arm, ist auffallend nicht nur in der Kleidung, die derjenigen vieler solcher Feldherrn gleicht, sondern vor allem auch in der Haltung. Lediglich der linke Arm ist vorgezogen und ausgestreckt, wodurch der Oberkörper aus der Fläche herausgedreht wird. Dadurch erscheint der Kupferstich räumlicher; auch wirkt er als Komposition geschlossener, da es sich um eine Einzelfigur handelt, die nicht, wie im Relief, in einen größeren Zusammenhang eingebettet ist.

Kugel und Szepter sind ebenfalls Attribute, die häufig bei antiken römischen Kaisern vorkommen, allerdings sind sie meistens entweder mit dem einen oder mit dem anderen, selten aber mit beiden Gegenständen zugleich dargestellt.

Die Vorzeichnungen zu den beiden Stichen wurden, nachdem Bartsch noch Raffael als Autor angenommen hatte, von Delaborde und den nachfolgenden Autoren Giulio Romano zugeschrieben¹⁸⁸⁾, der auch die Fresken ausführte¹⁸⁹⁾. Eine Aktstudie für Kaiser Iothar in Lille wird ebenfalls Giulio zugeschrieben¹⁹⁰⁾.

Die antiken Details, die großes archäologisches Interesse verraten, sprechen für Delabordes Zuschreibung.

Eine den römischen Kaisern Marcantons verwandte Figur taucht im Werk der Raffaelwerkstatt an anderer Stelle wieder auf: Als Zaleukos in der Grisaille "Das Urteil des Zaleukos", das sich in der Stanza della Segnatura in der Fensterlaibung unter den Justizallegorien befindet. Die dazugehörige Zeichnung Raffaels, die in Windsor Castle aufbewahrt wird, datiert Popham um 1511¹⁹¹⁾. Den "antiken Charakter der Komposition, der engstens an römische Triumphalreliefs anschließt", bemerkte be-

reits Oberhuber¹⁹²⁾. Eine besonders enge Beziehung besteht zu dem Stich des Kaisers mit dem Lorbeerkranz und dem ihm ähnlichen Kaiser Lothar im Sockelfresko.

Zweifellos haben Raffael und Giulio Romano auf die Zeichnung zu der Grisaille zurückgegriffen. Aber gleichzeitig rekurrierten sie, wie die antiken Attribute sowie die Kleidung beweisen - die Kaiser tragen im Gegensatz zu Zaleukos, der nur mit einer Rüstung bekleidet ist, auch eine Chlamys -, direkt auf antike Vorbilder; dies wird besonders deutlich durch die Ähnlichkeit des gekrönten Imperators mit dem oben erwähnten antiken Sarkophagrelief. Diese verschiedenen Quellen sind in den ersten Entwürfen zu den Herrschern in der Sockelzone unter "Die Schlacht von Ostia", eben in den Stichen Marcantons, noch sichtbar. Eine Weiterentwicklung, und eine Entfernung von der Antike, bedeutet schließlich das ausgeführte Fresko, in dem die Kleidung des römischen Kriegers verändert und die Attribute der römischen Kaiser durch neue ersetzt sind.

Die technische Qualität in der Durchführung der Stiche kommt der Feinheit von "Die Poesie" nach der Zeichnung Raffaels für die entsprechende Deckenfigur in der Stanza della Segnatura nahe, ferner Stichen wie "Lukrezia" u.a.; andererseits sind sie bereits lockerer, stellenweise fast ein wenig nachlässig gearbeitet. Dies macht sich besonders bei dem Lothar ähnlichen Imperator bemerkbar. Die Strichführung verrät dort, wo Marcanton bei "Lukrezia" noch mit größter Genauigkeit und Feinheit arbeitete, bereits größere Routine.

Die Ausführung der Fresken in der Sockelzone in

der Stanza dell'Incendio durch Giulio Romano bietet einen Anhaltspunkt für die Datierung der Stiche. Wahrscheinlich sind sie etwa gleichzeitig, als die Zeichnungen mit den ersten Entwürfen nicht mehr gebraucht wurden, oder unmittelbar danach, also um 1517¹⁹³⁾, entstanden.

Weinlese

Dieses Blatt mit einer Weinernte, der ein sitzender Silen zusieht, ist um 1516 zu datieren¹⁹⁴⁾. Die Linien sind länger und fester als bei den Arbeiten, die im Zusammenhang mit der Stanza della Segnatura stehen, die plastischen Formen sind klarer gebildet. Sehr differenziert hat der Stecher die Holzstruktur der Tonne, auf der Silen sitzt, sowie das Geflecht des Korbes mit den Weintrauben davor behandelt.

Diese neue Festigkeit bei noch sehr feiner Zeichnung von Detailstrukturen spricht für eine Entstehungszeit nicht sehr lange nach "Der Bethlehemitische Kindermord", doch noch weit vor Arbeiten wie "Die drei Grazien" und "Herkules und Antäus".

In der Sammlung Leo Steinberg in New York befindet sich eine gegenüber diesem Stich seitenverkehrte Zeichnung, die Anne Wagner Penni zuschreibt und - wie den Stich - um 1516 datiert¹⁹⁵⁾. Leider ist mir diese Zeichnung nicht im Original, sondern nur durch eine - eher mittelmäßige - Photographie bekannt. Dadurch ist es schwierig zu beurteilen, ob sie wirklich, wie die eben genannte Autorin meint, als Vorzeichnung für Marcantons Arbeit gedient hat.

Zumindest scheint sie keine Kopie nach dem Stich zu sein, wie einige der Unterschiede zeigen. Im Kupferstich ist das linke Bein Silens vom Rand her abgeschnitten; er hält die Weinschale auf andere Weise; die Körbe der Frau und der beiden Putten sind größer bzw. höher. Darüberhinaus fehlen in der Zeichnung die Trauben im Bottich sowie die Wiedergabe der Holzmaserung und der Korbgeflechte; der Bottich ist wesentlich summarischer ausgeführt. Insgesamt ist der Stich in den Proportionen etwas verändert; die Personen und Gegenstände sind leicht gelängt, unten links wird die Komposition durch ein Rasenstück abgestützt, ein für Marcanton charakteristischer Zusatz.

Die einzelnen Elemente des Blattes - die, wie ich noch zeigen werde, verschiedenen Zusammenhängen entnommen sind - sind in eine beinahe geometrisch-abstrakte Komposition gefaßt, in der die einzelnen Bildteile additiv zusammengesetzt sind. Darin drückt sich der heterogene Charakter des Blattes aus. Es gibt keinen Tiefenraum, sondern die Personen und Gegenstände wirken wie ein flaches Relief. Der geometrisch-abstrakte Charakter wird besonders deutlich an der Korbträgerin, deren Arme und Schultern fast einen Kreis bilden, während diese Haltung anatomisch nicht möglich ist; ähnlich verhält es sich bei dem Knieenden, dessen Gestalt ein Rechteck umschreibt.

Was nun die einzelnen Elemente des Stiches und der Zeichnung, also die Personen anbelangt, so sind sie teilweise - direkt oder indirekt - antiken Ursprungs. Die Korbträgerin wurde, wie Anne Wagner feststellt, von "Judith und Holofernes" in einem Zwickel der Sixtinischen Decke Michelangelos her entwickelt¹⁹⁶⁾, wobei jedoch auch die Ähnlichkeit

mit entsprechenden Figuren der antiken Kunst groß ist, wie beispielsweise in dem Relief eines dionysischen Sarkophages in der Villa Medici in Rom.

Außer in der Haltung der Arme unterscheidet sie sich auch durch ihr Gewand von Michelangelo; denn sie trägt eine Art Tunica manicata, also eine Tunika mit weiten Röhrenärmeln, was gegenüber dem wahrscheinlichen Vorbild wiederum eine Antikisierung bedeutet.

Silen ist von Mantegnas Kupferstich "Virtus combusta" übernommen¹⁹⁷⁾, ein Blatt, das auch für "Der Bethlehemitische Kindermord" von Bedeutung war¹⁹⁸⁾.

Hier waren antike Vorbilder, wie der auf einem Löwen reitende Silen eines dionysischen Sarkophages im Casino Rospigliosi in Rom, wirksam. Dieser Sarkophag war im frühen 16. Jahrhundert sicher bekannt, da er in Aspertinis Wolfegger Skizzenbuch wiedergegeben ist¹⁹⁹⁾. Auf dem Blatt Mantegnas fehlen allerdings die Trinkschale und das Faß, welches erstere in der Antike häufiges Attribut von Silenen und Satyrn ist und in der Zeichnung und im Stich Marcantons wieder aufgenommen wurde²⁰⁰⁾. Der Knieende, der einen Korb voller Weintrauben in einen Bottich schüttet, geht direkter auf die Antike zurück: Bei Zoega²⁰¹⁾ ist ein antikes Relief mit der Darstellung einer Weinlese, damals in der Villa Albani, reproduziert, in dessen linker Hälfte man wohl teilweise das Vorbild für ihn erblicken kann. Allerdings kniet der Mann hier nicht, sondern beugt nur ganz leicht die Knie, um die schwere Last leichter ausschütten zu können. Das Kniemotiv hingegen muß von einer Darstellung der "immolatio boum" übernommen worden sein. Eine solche Szene findet sich beispielsweise an dem Sarkophag mit Szenen aus dem Leben eines Feldherrn in Mantua und in den Uffizien

in Florenz, dessen Relief ersterem gleicht, sowie auf mehreren anderen Reliefs . Ebenfalls von solchen Reliefs stammt offensichtlich die entsprechende Szene im Teppichkarton "Das Opfer der Lystra" aus dem Jahre 1515 . Sie waren also Raffael und seiner Werkstatt bekannt. Das Motiv des Knieenden, das schon früh, z.B. als Isaak in Brunelleschis Wettbewerbsrelief für die Bronzetür des Florentiner Baptisteriums oder in einer Antikenzeichnung des Gentile da Fabriano im Louvre vorkommt, erfährt hier - aufgrund erneuter direkter Übernahme von der Antike - eine weitere Variante, die, erstmals im Teppichkarton verwendet, als nackte Figur in Marcantons Stich mit einem anderen antiken Vorbild, nämlich dem obengenannten Relief einer Weinlese, verschmolzen wird . In der Kompositionsskizze zu "Christus in der Vorhölle" für die Loggien, heute in den Uffizien, ist die Gestalt in dem Knieenden rechts weiterentwickelt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Entwurf für diesen Stich aus verschiedenen Vorbildern, die nur teilweise der Antike direkt entstammen, "kompiliert" wurde, wobei das von modernen Künstlern übernommene, das seinerseits stark von der Antike her bestimmt ist, aus einer genauen Kenntnis der antiken Kunst heraus verändert und in ihrem Sinne "korrigiert" wurde.

Ariadne

Bartsch und Thode u.a. hielten die schlafende Ariadne für eine sterbende Cleopatra, ein Irrtum, den Delaborde widerlegte und richtigstellte, indem

er den Stich als "Ariadne" identifizierte²⁰²⁾.

Doch seine Annahme, es handele sich um eine - allerdings dem Vorbild gegenüber veränderte - Reproduktion der vatikanischen Statue, die Raffael, den er für den Vorzeichner zu diesem Stich hielt, zweifellos kannte, scheint nicht ganz richtig zu sein, wie ein Vergleich mit der Originalstatue zeigt.

Sicherlich trifft aber seine Deutung zu, es handele sich nicht um eine sterbende, sondern einfach um eine schlafende Frau vom Typus der Ariadne²⁰³⁾.

Die Unterschiede zur Statue im Vatikan beschreibt Pulszky und zeigt die Verwandtschaft des Stiches auch zu anderen Ariadnedarstellungen: "Die vatikanische Statue hat Chiton und Himation; der Cleopatra Raimondi's fehlt erstere, das Himation bedeckt nur die Beine, der Oberkörper bleibt nackt. Der Gegensatz der Gewandung und des Nackten kommt dadurch zur Geltung; ein Motiv, das die antiken Künstler vielfach ausgebeutet haben, das wir bei der Ariadne Torlonia wiederfinden, und auch öfters auf Dionysos und Ariadne Sarkophagen. Ebenso, und zwar mit auffallender Ähnlichkeit des Faltenwurfes mit dem der Ariadne, kehrt es wieder auf einer Ares-und-Ilia-Darstellung in den Deckengemälden der sogenannten Titusthermen" ²⁰⁴⁾.

Es scheinen offensichtlich also nur Ähnlichkeiten allgemeiner Art zu einem antiken Typus zu bestehen. Eine Darstellung, in der beide Arme in gleicher Weise nahezu symmetrisch hinter dem Kopf verschränkt sind und an beiden Armen sich je ein schlangenförmiger Armreif befindet, ist mir - wie auch Thode - nicht bekannt.

Eine Vorzeichnung zu diesem Stich ist nicht er-

halten. Zu einer Zeichnung einer schlafenden Ariadne aus dem 16. Jahrhundert, in Oxford, die Thode erwähnte, besteht keine Verbindung²⁰⁵⁾.

So scheint es sich bei dieser Arbeit eher um eine sich an einen antiken Typus anlehrende Darstellung zu handeln, und nicht um die Reproduktion einer antiken Statue oder eines Reliefs. Dabei wird der Eindruck des Antiken durch das Bett unterstrichen.

Gewisse Ähnlichkeiten bestehen zu dem grösstenteils radierten Blatt "Die Frau mit den zwei Schwämmen".

Die Linienführung an den Armen und vor allem am Körper der Frau hat ähnlichen Charakter, und der Umriß ist gegenüber der Binnenzeichnung verhältnismässig kräftig; stellenweise, wie etwa am linken Unterarm, ist der Kontur doppelt gezogen.

Die Linien sind wesentlich kräftiger und formen sehr plastisch den Körper sowie das Kissen, auf dem Ariadne liegt. Die Hell-Dunkel-Abstufung ist sehr differenziert. Es besteht jedoch bereits ein ziemlich großer Unterschied zu der technischen Feinheit eines Blattes wie "Lukrezia"; vergleicht man diesen Stich mit "Weinlese", so sind in letzterem die Linien noch kürzer und weniger den Formen des Körpers folgend gebogen. "Ariadne" dürfte also etwa in demselben Zeitraum, eher etwas früher entstanden sein.

Die Gestalt der Ariadne hebt sich reliefhaft-plastisch von der gleichmäßigen Fläche des Hintergrundes ab, der wohl eine Art Bettnische darstellt. Durch das Vorkragen des oberen Abschlusses wird hier ein Bildraum geschaffen, in den die plastisch wirkende Figur eingestellt werden kann. Das Bett dagegen bildet einen Widerspruch dazu, da bei ihm die Möglichkeiten zu räumlicher Gestaltung ungenützt

sind; es wirkt völlig flach und liegt in einer Ebene mit dem Hintergrund, sodaß die Liegende gleichsam herauszukippen droht. Auch ist die Schraffur des Hintergrundes beiderseits des Bettes waagerecht, und so bleibt seine Kontinuität nicht gewahrt. Es ist daher nicht auszuschließen, daß Marcanton diesen weniger bildwichtigen Teil von einem Schüler stechen ließ.

Eine sehr gute, seitengleiche Kopie, die Bartsch für eine eigenhändige Wiederholung Marcantons hält, scheint, wie auch Delaborde meint, nicht seinen Werken zuzurechnen zu sein²⁰⁶⁾.

Pan und das Kind Bacchus

Die Gruppe wurde von Autoren wie Bartsch und Delaborde²⁰⁷⁾ als "Faun mit Kind" angesehen.

dazu mag die entfernte Ähnlichkeit mit Darstellungen wie dem Barberinischen Faun²⁰⁸⁾ und anderen geführt haben. Mir scheinen jedoch Gruyer und im Anschluß an ihn Davidson mit ihrer Annahme recht zu haben, es handele sich um Pan mit dem Kind Bacchus²⁰⁹⁾. Für die Interpretation des Kindes als Bacchus spricht auch die Weintraube, die es in der Hand hält. Pan seinerseits hält ein Weingefäß.

Ein direktes antikes Vorbild für die Gruppe läßt sich nicht nachweisen; die Komposition der Gruppe dürfte in dieser Form wohl auf einen zeitgenössischen Künstler zurückgehen, jedoch in enger Anlehnung an die Antike.

In Madrid befindet sich die antike Statue eines sitzenden Pan, der eine sehr ähnliche Haltung einnimmt ; allerdings ist sein rechter Arm

vorgezogen, anstatt wie im Stich der linke, und über das Knie des etwas weiter als bei Marcanton ausgestreckten rechten Beines gelegt. Über Fundort und -datum dieser Statue scheint nichts bekannt zu sein, doch man kann sehen, wie eng sich der Zeichner an diese oder eine sehr ähnliche Vorlage gehalten haben muß. Der Ansatz des buschigen Fells liegt höher über dem Knie als bei antiken Panfiguren; bei diesen befindet er sich meist bereits in Kniehöhe oder darunter. Auch ist hier das Haar sehr spärlich nur an der Außenseite des rechten Oberschenkels und unter dem Gesäß zu sehen; bei antiken Panfiguren besitzt es meist mehr Fülle. Der kleine Bacchus ist mit Putten und Kinderstudien Raffaels und seiner Werkstatt verwandt. Man vergleiche ihn mit den beiden Kindern in "Adam pflügt die Erde" in den Loggien und mit der Studie für das im Louvre hängende Gemälde "Hl. Franz I.", die in den Uffizien aufbewahrt wird.

Von den antiken Putten kommt ihm derjenige an einem Vier-Jahreszeiten-Sarkophag in der Villa Mattei in Rom, und zwar im rechten Teil der mittleren Gruppe, am nächsten.

Im Stich wurde wahrscheinlich der Baum erst von Marcanton hinzugefügt, ein von ihm häufig verwendetes "Requisit", sowie die an Dürer erinnernde Landschaft im Hintergrund. Dadurch ist der bildhafte Charakter dieses Stiches vervollständigt.

Auch hier - wie in dem wesentlich früheren, oben besprochenen "Triumph eines römischen Feldherrn" nach Peruzzi - erreicht der Stecher keine kontinuierliche Entwicklung des Bildraumes von vorne nach hinten.

Der Hügel bleibt in der vorderen Bildebene und bildet weitgehend den Hintergrund für die Figurengruppe, die dadurch wie ein

Relief wirkt; von der Landschaft hebt er sich scharf ab, sodaß das Bild wie zusammengesetzt wirkt. Als Versuch, diese Raumkontinuität dennoch zu schaffen, dürfte der Weg, der eine Serpentine bildet, anzusehen sein.

Die Gruppe selbst ist mittels der Strichführung recht plastisch gestaltet; die Linien sind kräftig, lang und gebogen; sie liegen teilweise parallel zum Kontur und ziehen die Formen des Körpers nach. Dadurch und durch die vielen Punktierungen und kurzen Strichlein, in die die langen Linien auslaufen, wirkt der Stich bei aller Plastizität auch male-
risch, wenn auch nicht so weich wie die früheren Arbeiten nach Raffael, beispielsweise "Venus und Amor in einer Nische". Es ist nicht auszuschließen, daß die Vorzeichnung mit Kreide gefertigt wurde.

Die Muskulatur ist stark betont - hierin mag Marcanton seine Vorlage übertroffen haben. All diese Eigenschaften legen eine Datierung in den Zeitraum von etwa 1516 bis 1520 nahe.

Bartsch und Passavant hielten den Stich für eine Arbeit nach Raffael, während bereits Delaborde²¹⁰⁾ auf die Schwächen, vor allem die anatomischen Fehler bei dem Kind, hinwies, die eine solche Zuschreibung unwahrscheinlich machen.

Von den Schülern Raffaels dürfte am ehesten Giulio Romano als Autor in Frage kommen. Die durch die vielen Schattierungen etwas unruhig wirkende Lichtführung und die Gesichter legen dies nahe, vor allem die Bildung von Mund und Nase, die bei dem kleinen Bacchus fast schnabelartig wirkt. Als Vergleichsbeispiel sei eine Zeichnung mit zwei Tritonen in Lon-

den genannt, die kurz nach Giulios Ankunft in Mantua im Jahre 1524 entstand²¹¹⁾, also in einer verhältnismäßig frühen Schaffensphase; ein weiteres Beispiel ist die in demselben Museum befindliche Studie der Psyche, die eine Vase von Proserpina empfängt.

Die Frau mit den zwei Schwämmen

Diese unter dem Titel "Die Frau mit den zwei Schwämmen" bekannte Arbeit ist, wie bereits Delaborde²¹²⁾ feststellt, zu einem großen Teil radiert, ein von Marcanton noch selten angewandtes Verfahren. Dennoch scheint sie mir, im Gegensatz zu dem eben genannten Autor, der die Eigenhändigkeit bezweifelte²¹³⁾, durchaus ein eigenhändiges Werk Marcantons zu sein. Die Ähnlichkeiten in der Linienführung, vor allem bei der Behandlung von Gewand, Armen und Kopf, mit dem allgemein als eigenhändig anerkannten Kupferstich "Ariadne" ist trotz der unterschiedlichen Technik groß, die Qualität der Zeichnung sehr hoch. Die geringe Modellierung der Binnenflächen kann durchaus mit der größeren Unerfahrenheit des Stechers in dieser noch neuen Technik erklärt werden.

Bisher war der antike Ursprung des Blattes unbekannt, doch diente ein dionysisches Relief des späten Hellenismus als Vorlage, das sich in insgesamt vier Fragmenten in der Villa Borghese in Rom befindet²¹⁴⁾. Nachweislich war es bereits im frühen 16. Jahrhundert bekannt, da Teile des Reliefs in Asperlinis Wolfegger (fol. 31v-32) und erstem Londoner Skizzenbuch (fol. 2) wiedergegeben sind. Die hier

dargestellte Gruppe der Frau und des Wasser ein-gießenden Mannes neben ihr ist allerdings nur in der gesamten Wiedergabe des Reliefs in einer anonymen Zeichnung aus dem 16. Jahrhundert in den Uffizien in Florenz zu finden.

Die beiden Personen sind einem Zusammenhang von drei zusammengehörigen Figuren entnommen, und durch diese Reduzierung und die deshalb erfolgte Änderung bei Marcanton ist der Inhalt der Darstellung unverstän-dlich.

Im Originalrelief ist die Waschung einer Dionysos-statue zu sehen. Helbig gibt folgende Beschreibung: "Eine bis zur Hälfte entblößte Nymphe faßt zum Kopf des archaistischen Kultbildes, um es mit einem Schwamm zu reinigen, den sie über einem Becken zu ihrer Rechten hält, während ein weiterer Satyr aus einem Brunnen frisches Wasser in das Becken füllt" ²¹⁵⁾

Die Zeichnung in den Uffizien dürfte den damaligen Zustand des Reliefs bzw. - hier von besonderem Interesse - der beiden von Marcanton wiedergegebenen Gestalten bezeugen: Beide Arme des Satyrs waren abgebrochen, aber immerhin waren ein Armansatz sowie die Hand, die den Wasserkrug hält, erhalten geblieben. Dadurch war bei der Rekonstruktion der Arme ihre Haltung - auch die Stützfunktion der linken Hand war naheliegend - bereits vorgegeben. Die übrigen Veränderungen gegenüber dem Original haben teilweise ihren Grund darin, daß im Druck aus einer Darstellung mit mehreren Personen eine formal ausgeglichene und in sich geschlossene Komposition mit nur zwei Personen werden sollte. Daher ist der rechte Arm der Frau (im Relief: der linke), der ursprünglich seitlich nach der Dionysosstatue ausgestreckt war, senkrecht erhoben, und daher auch wendet sie

den Kopf dem wassereingießenden Satyr zu.

Weiteren Veränderungen liegt eher Unverständnis für das Dargestellte oder Nachlässigkeit zugrunde: So hält die Nympe nun einen zweiten Schwamm in der erhobenen Hand, was den Eindruck einer "Verlegenheitslösung" macht, da der Zeichner die Hand nicht anders zu beschäftigen wußte. Der Baumstumpf wirkt eher wie ein Säulenstumpf ohne Basis, das Becken ist leicht verändert. Das Bocksfell des Satyrs wurde - wohl auch schon in der Vorzeichnung - durch ein normales Lendentuch ersetzt, sodaß er nicht mehr als Satyr erkennbar ist.

Die dritte Art der Veränderung dient dazu, das Blatt zu einer Darstellung "nella maniera all'antica" zu machen und ihm einen bildmäßigen Charakter zu geben. Das im Originalrelief auf dem Hinterkopf geknotete Haar der Nympe ist länger und flattert im Wind, ebenso das Stirnhaar. Dieses "bewegte Beiwerk", wie Warburg es nannte, für das aufgelöstes und flatterndes Haar - hier ist es zu einer Art Pferdeschwanz gebunden dargestellt, da es im Relief geknotet ist, sodaß nicht weiter in den antiken Bestand eingegriffen werden mußte - charakteristisch sind²¹⁶⁾, diente ab dem 15. Jahrhundert dazu, der Figur stärkere Bewegung und somit mehr Leben, wie man es in der antiken Kunst fand, zu verleihen²¹⁷⁾.

Hinzu kommt ferner die etwas unbestimmte römische Ruinenarchitektur, die das Geschehen in eine antike Umgebung versetzen und gleichzeitig den Bildraum definieren soll. Von diesem aufgrund der Idyllen-dichte in einem etwa mittelgrau gehaltenen Hintergrund heben sich die beiden Gestalten reliefhaft-plastisch ab. Ähnliches hat Marcanton bereits in dem Kupferstich "Die Reiterstatue des Marc Aurel" ver-

sucht. Daher ist zu vermuten, daß der Hintergrund auch hier von Marcanton selber stammt.

Ein Hauptinteresse, das zu dieser Vorlage für Marcanton führte, galt sicher der Ergänzung der Arme des Satyrs, da das Relief auf zwei Personen reduziert und das inhaltliche Moment, der Zusammenhang des Reliefs, vernachlässigt wurde. Andererseits ist die Darstellung formal in sich geschlossen. Es lag also nicht rein antiquarisches Interesse zugrunde, daß zu Kompendien wie beispielsweise dem Codex Coburgensis oder den Zeichnungen römischer Antiken eines Pirro Ligorio führte. Die hohe Qualität des hellenistischen Reliefs dürfte dabei zu dieser künstlerischen Neugestaltung angeregt haben.

Ein ähnlicher Fall ist die schöpferische Neugestaltung und Ergänzung eines antiken Relieffragments mit einem Faustkämpfer durch Raffael, welches vermutlich zu der Zeit, als er die Oberaufsicht über die Antiken Roms innehatte, gefunden wurde. Das Bruchstück wurde, wie Antje Krug zeigt, von Raffael ergänzt²¹⁸⁾. Auch dieser Versuch einer Ergänzung bzw. einer künstlerischen Neugestaltung wurde in einem Kupferstich, und zwar von Marco Dente da Ravenna, also einem Mitglied der Werkstatt Marcantons, festgehalten²¹⁹⁾. Den antiken Bestand selbst tastete Raffael nicht an, aber die - heute verlorengegangene - Zeichnung bzw. der Kupferstich formen es, ähnlich wie in Marcantons Arbeit, zu einem neuen, formal geschlossenen Bild um.

Aus den Unterschieden zwischen den beiden Stichen wird dabei deutlich, daß die Zeichnung für "Die Frau mit den zwei Schwämmen" vermutlich nicht von Raffael selbst, sondern von einem seiner Schüler stammt: Das Relief der Faustkämpfer wurde in der

Bewegung gesteigert und ins Dreidimensionale erweitert - beispielsweise durch Überdecken der Ellenbogen etc. -; in "Die Frau mit den zwei Schwämmen" bleiben die Gestalten rein der Bildfläche verhaftet, sind also parallel zu ihr aufgefaßt, was durch Marcantons Hintergrundarchitektur noch unterstrichen wird; vor allem aber spricht die Art der weiter oben besprochenen Veränderungen gegenüber dem Original für eine Schülerarbeit. Vielleicht stammt die Zeichnung von demselben Schüler wie der Entwurf für den Stich "Ariadne" ; der Kopf ist ähnlich gebildet, und vor allem die Proportionen gleichen sich; ferner aber trägt Ariadne an beiden Armen schlangenförmige Reifen, so wie die Nymphe in jeder Hand einen Schwamm hält. Die Zuschreibung an Francia durch Bartsch und Delaborde²²⁰⁾ dürfte also nicht zutreffen, vor allem, da eine Reise Francias nach Rom bis heute nicht nachzuweisen ist²²¹⁾.

Diese Arbeit ist aber nicht nur, wie auch Marco Dentes Stich, die Dokumentation und Verbreitung eines Ergänzungsversuchs und eine künstlerische Neugestaltung antiker Vorlagen; sie ist auch - und darin besteht eine Parallele zu dem Stich "Venus und Amor in einer Nische" - Ausgangspunkt für die weitere Abwandlung und Verwendung der Figur des Satyrs in Raffaels Werk: als Wasserträger rechts im Mittelgrund von "Der Borgobrand" in der Stanza dell' Incendio im Vatikan . In der Erlanger Universitätsbibliothek und im Museo Horne in Florenz sind zwei Kopien nach Studien für diesen Wasserträger erhalten²²²⁾. Sie spiegeln die schrittweise Entwicklung von dem antiken Satyr zu dem Manne im Fresko: Im Erlanger Blatt ist der Mann nackt, sein Oberkörper ist weiter nach vorn geneigt und der Kopf bildeinwärts gedreht; in der Florenti-

ner Kopie trägt der Mann ein Lendentuch wie im Fresko, und die Arme sind weiter gespreizt, um beide Gefäße fassen zu können.

Aus diesem Grunde müssen den beiden Kopien auch zwei verschiedene Originalzeichnungen zugrundegelegt haben, und nicht nur eine einzige, wie Oberhuber annimmt²²³⁾.

Eine Kompositionsskizze zur Taufe Christi, die im British Museum in London aufbewahrt und von demselben Autor G.F. Penni zugeschrieben wird²²⁴⁾, zeigt links eine weitere Version des Motivs: Diesmal handelt es sich um eine Aktfigur, deren Oberkörper weit vorgebeugt und deren Kopf gedreht ist wie beim Wasserträger; die Arme dagegen umfassen den linken Fuß.

Was die Datierung des Blattes anbetrifft, so bietet die Entstehung des Freskos im Jahre 1514 einen terminus ante quem für die Zeichnung nach dem antiken Relief, während Marcanton den Stich sicher später ausführte, als die Zeichnung nicht mehr gebraucht wurde. Möglicherweise sind bis zur Realisierung der graphischen Wiedergabe einige Jahre vergangen. Die oben angeführten Ähnlichkeiten mit "Ariadne" legen eine Datierung in dieselbe Zeit nahe; sie wäre also etwa um 1516-20 anzusetzen.

4.3. Themen der antiken Literatur und Geschichte

Dido

Das Thema des Stiches ist dem 4. Buch der *Äneis* von Virgil entnommen. Dargestellt ist die Königin Dido, wie sie nach der Abfahrt ihres Geliebten *Äneas* und seiner Gefährten aus Verzweiflung Selbstmord begeht. Man sieht sie unmittelbar vor der Tat: "... et altos/ cinscendit furibunda rogos ensemque recludit/ Dardanium, non hos quaesitum munus in usus" ²²⁵). Sie hält den Dolch - kein Schwert, wie es im Text heißt - in der erhobenen rechten Hand, im Begriff, ihn sich in die Brust zu stoßen. Rechts vor ihr brennt ein Feuer - im Text dagegen hat sie einen hohen Holzstoß bestiegen.

Sie steht vor einem Baum, an dessen Fuß ein Täfelchen mit einer griechischen Inschrift lehnt: "ΑΙΤΥΠΗΣΙΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΖΩΗ", was soviel heißt wie: "Ein berühmter Tod lebt" ²²⁶).

Der Baum zeichnet die leicht kurvige Linie ihres Körpers nach und verleiht ihm, der nicht sehr fest auf dem Boden zu stehen scheint und zu schwanken droht, mehr Standfestigkeit. Den Landschaftshintergrund übernahm Marcanton im rechten Teil von Lucas van Leydens "Ruhe auf der Flucht nach Ägypten"; die Baumgruppe links hat ihr Vorbild in Dürers Kupferstich "Der kleine Postreiter" ²²⁷). Von dieser Baumgruppe halb verdeckt, ist ein nicht zu identifizierender antiker Rundbau zu sehen; er stellt wahrscheinlich einen Versuch Marcantons dar, dem Ambiente der der antiken Literatur entnommenen Gestalt ein antikes Element hinzuzufügen. Die Komposition

ist weitgehend aus Vertikalen - das sind der Baum, die Gestalt Didos, die Bäume und der Rundbau im Hintergrund links - und Waagerechten - das sind die Arme Didos, die Querunterteilung ihres Gewandes, die Grashügelchen, der Bretterzaun rechts sowie horizontale Linien in der Hintergrundslandschaft rechts - "gebaut". Der Bildraum staffelt sich in drei Schichten in die Tiefe: Dabei bilden Dido und der Baum den Vordergrund und die Baumgruppe sowie der Rundbau links den Mittelgrund, während die sehr fein gestochene Landschaft rechts den Hintergrund bildet. Eine kontinuierliche Entwicklung in die Tiefe ist nicht gegeben, und der zusammengesetzte Charakter des Blattes, das Zusammenstückeln der verschiedenen Bildschichten, wird durch diesen "Mangel" sichtbar. Es ist deutlich zu erkennen, wie brüsk der Vordergrund endet und in hartem Kontrast zur Hintergrundslandschaft steht.

Die Strichführung ist außerordentlich fein, die Arbeit steht technisch Stichen wie dem Apoll aus "Die Schule von Athen" und "Venus nach dem Bade" nahe . Die Verteilung von Licht und Schatten ist bei ihr zwar weniger einheitlich, auch weniger kontrastreich, zumindest im Druck im British Museum in London; die Linien ziehen jedoch teilweise ebenso sensibel wie beim Apoll die Formen des Körpers nach. An ihrem Unterleib liegen sie ähnlich wie am Bauch des Apoll. Zum Kontur hin werden die Schatten noch dunkler als bei den beiden genannten Stichen; somit entwickelt sich die plastische Form zum Kontur hin noch stärker rein aus dem Liniengeflecht. Der Binnenzeichnung aber fehlt diese Plastizität zuweilen, sodaß die Figur insgesamt noch wesentlich flacher wirkt als "Lukrezia".

Dies alles würde darauf hindeuten, daß "Dido" zeitlich etwa zwischen den Stichen, die im Zusammenhang mit der Stanza della Segnatura stehen, und "Lukrezia" einzuordnen ist.

Der erwähnte Druck im British Museum unterscheidet sich von dem von Bartsch und Delaborde²²⁸⁾ beschriebenen Zustand dadurch, daß die Inschrift auf dem Täfelchen fehlt. Auch ist der Unterschied zwischen dem kräftiger gestochenen Vordergrund und dem fast atmosphärisch verschwimmenden Hintergrund im Londoner Blatt nicht ganz so kraß. Die Iänien sind feiner, während sie in Drucken mit Inschrift stellenweise fast wie nachgezogen wirken. Wahrscheinlich handelt es sich um einen früheren Zustand.

Obwohl nach Vasari²²⁹⁾ der Stich "Lukrezia" die erste Arbeit nach einer Vorlage von Raffael war, müssen "Dido" und auch ein Teil der Arbeiten nach der Stanza della Segnatura früher entstanden sein. Bereits Delaborde stellt den Irrtum richtig und schreibt ihn einer Verwechslung durch Vasari zu²³⁰⁾. Das ist insofern nicht verwunderlich, als Dido sich hier in die Tradition der Lukreziadarstellungen einreicht. Man vergleiche sie beispielsweise mit dem - später entstandenen - Stich der Marcanton-Schule, der eine Lukrezia darstellt²³¹⁾; dieser steht Marcantons "Dido" wesentlich näher als seine "Lukrezia"; auch Sodomas "Lukrezia" u.a. ähnelt "Dido" stärker als die etwas später gestochene "Lukrezia" Marcantons.

Daher scheint auch die Abweichung vom Text, nach dem Dido sich mit dem Schwert umbrachte, und nicht mit einem Dolch, erklärlich. Lukrezia ist stets mit einem Dolch dargestellt. Nur der brennende Holzstoß rechts vor Dido unterscheidet den Stich von Lukre-

ziadarstellungen; er ist ihr attributhaft zugeordnet. Dieser Attributcharakter erklärt auch die andere Abweichung vom Text; denn nach Virgil stand Dido auf dem Holzstoß, welcher nicht brannte. Es geht also offensichtlich nicht in erster Linie darum, das Geschehen im Augenblick vor ihrem Tod im Bild getreu nachzuerzählen, sondern die Darstellung wirkt mehr wie eine "rappresentazione". So wie Lukrezia nach Stechow in den Einzeldarstellungen zu einem Symbol der Keuschheit und Treue geworden war und die ihrem Tod vorausgehende Geschichte keine Rolle mehr spielte und als bekannt vorausgesetzt wurde²³²⁾, so dürfte es sich auch mit "Dido" verhalten: Durch die Inschrift wird sie zum Symbol für den Tod aus verzweifelnder Liebe.

Der Bezug zur Antike liegt hier, wie bei "Lukrezia", bereits im Thema. Ferner könnte der Stich - wie auch "Lukrezia" - von einer Lukreziastatue beeinflusst sein, eine Möglichkeit, auf die bei der Besprechung von "Lukrezia" näher eingegangen wird²³³⁾.

Lukrezia

Nach Vasari entstand "Lukrezia" als erster Stich Marcantons nach Raffael und führte zur Zusammenarbeit der beiden Künstler: "Ma tornando a Marcantonio, arrivato a Roma, intagliò in rame una bellissima carta di Raffaello da Urbino, nella quale era una Lucrezia romana che si uccideva, con tanta diligenza e bella maniera, che essendo subito portata da alcuni amici a Raffaello, egli si dispose a mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue, ..." ²³⁴⁾

Wie bei der Besprechung von "Dido" angedeutet, kann jedoch dieser Stich nicht die Zusammen-

arbeit Marcantons und Raffaels eingeleitet haben, da bereits die sehr raffaeleske "Dido" und auch die Stiche, die in engem Zusammenhang mit der Stanza della Segnatura stehen, früher entstanden sein müssen, wie noch ausgeführt wird. Dieser Irrtum Vasaris wurde bereits von Delaborde, und in seinem Gefolge auch von Kristeller und Oberhuber²³⁵⁾, mit dem Hinweis auf die frühere Entstehung von "Dido" richtiggestellt.

Beiden Stichen, "Lukrezia" wie "Dido", liegt dasselbe Bewegungsmotiv zugrunde, wobei die Gestalt der Lukrezia wesentlich statuarischer wirkt. Ihre Bewegung ist ausgreifender und die Standfestigkeit größer durch die sicher auf dem Boden und der Stufe aufruhenden Füße. Die Lichtführung ist einheitlicher. Die Linien sind noch äußerst fein, jedoch erheblich geschickter zur Bildung der plastischen Formen eingesetzt. In den Schattenpartien gehen sie bruchlos in den Kontur über, der sich nirgends als Linie selbstständig abhebt, sondern sich bruchlos aus dem Netzwerk der Strichlagen ergibt. Die langen Linien, die etwa am Unterleib die Form des Körpers bezeichnen, sind nicht mehr ganz so malerisch weich und sensibel wie beim Apoll aus "Die Schule von Athen", sondern besitzen bei aller Feinheit bereits großes plastisches Formungsvermögen. Das Netzwerk der Linien in den Gewandpartien ist sehr abwechslungsreich und differenziert in verschiedenen Richtungen gelagert.

Die Landschaft im Hintergrund rechts ist ebenfalls, wie in "Dido", von Lucas van Leyden übernommen, diesmal von seinem Stich "Susanna im Bade"²³⁶⁾. Dabei wurden die nordischen Häuser durch kubischere Gebäude und einem Rundbau, der demjenigen in "Dido"

ähnelt, ersetzt. Diese Tendenz zum antikisierenden Hintergrund wird noch deutlicher an dem nicht näher identifizierbaren Tempel und an dem Rundbau im Hintergrund links. Die Architektur, die die Gestalt der Lukrezia umgibt, bildet einen sehr festen Rahmen. Dabei nimmt die Halbsäule in der Komposition die Stelle des Baumes in "Dido" ein; aber die Frauengestalt hebt sich hier bereits wesentlich selbständiger von ihr ab; sie braucht sie nicht mehr als "Stütze".

Das System aus Vertikalen und Horizontalen, aus denen sich die Komposition aufbaut, ist mittels der Architektur wesentlich rigoroser und konsequenter durchgeführt. Dabei wird die Vertikale gebildet von der Gestalt Lukrezias, deren rechte Seite genau senkrecht verläuft, von der Halbsäule, der "Balustrade" sowie den seitlichen architektonischen Begrenzungen; die Horizontale verkörpern die Basis und die Platte des Tisches, die Arme Lukrezias, die Unterteilungen ihres Gewandes sowie einige kleinere waagerechte Akzente. Diese Kompositionsweise ist, wie bereits bei der Besprechung von "Die Reiterstatue des Marc Aurel" und des Apoll aus "Die Schule von Athen" dargelegt, charakteristisch für Marcantons Bildaufbau. Die perspektivische Konstruktion ermöglicht eine größere Tiefenwirkung; dies wird noch unterstützt durch die von Lucas van Leyden beeinflusste atmosphärische Perspektive der äußerst fein gestochenen Landschaft im Hintergrund. Obwohl so der Bildraum tiefer wirkt, sind auch hier durch den abrupten Übergang von der Architektur zur Landschaft zwei Bildschichten ohne Vermittlung hintereinandergestaffelt. Trotz der Feinheit und hohen Qualität dieser Arbeit bleibt dadurch immer noch

das Zusammengesetzte des Blattes spürbar.

Antik sind nicht nur, wie bereits gesagt, die klassischen Gebäude im Hintergrund; aus der Antike stammt auch das Thema von "Lukrezia", die nach der Vergewaltigung durch Tarquinius Selbstmord beging. Darauf spielt auch die griechische Inschrift: "ΑΜΕΙΝΟΝ ΑΠΟΘΝΗΣΚΕΙΝ Η ΑΙΣΧΡΩΣ ΖΗΝ" an, die ins Deutsche übersetzt so lauten würde: "Es ist besser zu sterben als in Schande zu leben".

Stechow zeigt, daß diese Gestalt - und seine Ansicht wird durch die Inschrift gestützt - zu einem Symbol für Keuschheit und Treue geworden ist und das Geschehen als solches zurücktritt und keine sichtbare Rolle mehr in der Darstellung spielt²³⁷⁾.

Derselbe Autor stellt die Hypothese auf, dem Stich habe eine antike, in Travestere in Rom gefundene Lukreziastatue zugrunde gelegen. Im Zusammenhang mit dieser Statue sei auch das Gedicht Leos X., "In Lucretiam statuam", entstanden. Mir ist es nicht gelungen, eine solche Statue, die, wie Stechow schreibt, bei Aldroandi erwähnt wird²³⁸⁾, festzustellen.

Meineserachtens dürfte die Stechowsche Behauptung, sofern sie zutrifft, wohl zunächst für die Gestalt der Dido gelten; denn die Lukrezia ist eindeutig eine Weiterentwicklung der Gestalt der Dido.

Beide Stiche sind, wie bereits die früheren Autoren außer Wickhoff²³⁹⁾ feststellten, nach Zeichnungen Raffaels gearbeitet. Dabei stammt allerdings nur jeweils die Figur selber von diesem Künstler.

Beide weisen Zusammenhänge mit der Stanza della Segnatura auf. Das Standmotiv Didos gleicht dem der Eva in "Der Sündenfall" an der Decke, also einem der

ersten Fresken dieses Raumes, doch wirkt die Figur der Dido noch tastender, unsicherer (Abb. 106). Die Gestalt der Lukrezia dagegen läßt sich mit einer etwas späteren Phase bei der Ausmalung dieser Räume in Verbindung bringen: Das Standmotiv mit dem erhöht aufgesetzten Spielbein, und auch die daraus resultierende größere Standfestigkeit gegenüber der Eva und der Dido, findet man im Zusammenhang mit "Die Schule von Athen", und zwar beim Apoll²⁴⁰⁾ und in der Zeichnung "Venus und Amor in einer Nische", welche letztere zwar, wie oben dargelegt, im Zusammenhang mit diesem Fresko entstand, aber nicht ausgeführt wurde; beide Figuren wurden von Marcanton in den Kupferstich umgesetzt (Abb. 52, 43). Die balustradenartige Verzierung des Tisches ist bereits in einem Entwurf für den linken Teil der "Disputa" in London vorgebildet.

Stilistisch scheint die Vorzeichnung für "Lukrezia" auf der Entwicklungsstufe der letzten Fresken der Stanza della Segnatura gestanden zu haben. Das Profil und die Schulter mit dem erhobenen linken Arm gleichen der Calliope in "Parnaß". selbst im Stich scheint noch der Charakter der weichfallenden, die Formen des Körpers umspielenden Gewänder dieses Freskos durch. Die Gestalt der Lukrezia wirkt allerdings muskulöser und das Gesicht kräftiger durchgebildet; solche Unterschiede kennzeichnen, wie bereits gezeigt wurde, den Stil Marcantons.

Der Stich wird allerdings kaum unmittelbar im Anschluß an die Stanza della Segnatura entstanden sein; denn die Art, wie Marcanton die zarten Gewänder umbildet, scheint ohne den Einfluß der Fresken der Stanza d'Elidoro nicht denkbar; als Vergleich diene das Gewand des Engels, der Petrus aus dem Ge-

fängnis hinausführt, in "Die Befreiung Petri". Auch der Einfluß von sich bauschenden Gewändern wie bei den Sänftenträgern und Schweizern in "Die Messe von Bolsena" in demselben Raum ist in den Bauschungen an der Hüfte und neben dem rechten Oberschenkel Lukrezias sichtbar.

Für die Entstehung von "Lukrezia" wäre das Jahr 1514 anzunehmen, in dem "Der Borgobrand" in der Stanza dell'Incendio ausgeführt wurde²⁴¹). Die Architektur des Stiches setzt nämlich eindeutig den Bildaufbau dieses Freskos voraus, ist aber bei Marcanton sehr vereinfacht. So entspricht die Halbsäule des Stiches der in die Tiefe führenden Säulenreihe links im Fresko, die im Stich links und rechts ins Bild hineinragenden Wände dem ins Fresko hineinragenden Gebäude links und der Säulenarchitektur rechts; den Bauten im Hintergrund entspricht die Landschaft. Werden in "Der Borgobrand" die Gebäude von antiken Bauten wie dem Tempel des Mars Ultior links und dem Saturntempel rechts angeregt, so setzt Marcanton nicht näher zu identifizierende antikische Bauten in die Landschaft. Selbst die korinthischen Kapitelle der Säulenreihe links übernahm er, verstand sie jedoch offensichtlich nicht ganz. Doch die Differenziertheit der Hintereinanderstaffelung der Architekturen im Fresko ist im Stich nicht erreicht. Somit kann man, im Gefolge Kristellers, die Autorschaft Raffaels für die Architektur im Kupferstich ausschließen²⁴²). Da aber aufgrund der erläuterten Qualitäten "Lukrezia" nur nach einer Zeichnung Raffaels entstanden sein kann und es also vermutlich keine weitere vermittelnde Zeichnung gab, muß diese Architektur auf Marcanton selbst zurückgehen.

Eine Zeichnung für ein Clair-Obscur nach der

Lukrezia befindet sich in der Ambrosiana in Mailand.

Die Zeichnung, die außer der Figur nur einen kleinen Teil der Balustrade wiedergibt, gilt als Nachzeichnung Domenico Beccafumis nach Peruzzi²⁴³).

Eine weitere Zeichnung, die in der Witt-Library des Londoner Courtauld-Instituts unter der Raffael-schule eingeordnet ist und die 1922 bei de Vries in Amsterdam verkauft wurde²⁴⁴), läßt sich, da ihr heutiger Verbleib unbekannt ist, nur aufgrund der Reproduktion schwer bestimmen. Sie gibt den Stich anscheinend in allen Einzelheiten wieder, aber ob es sich um eine Vorzeichnung Marcantons handelt - es ist durchaus wahrscheinlich, daß er sich eine genaue Vorlage, in der alle Bildelemente vereinigt waren, selbst herstellte - oder um eine Kopie nach dem Stich, ist leider ohne Kenntnis des Originals nicht zu entscheiden.

Quos Ego

In diesem Stich sind zehn Szenen aus dem 1. Buch der Äneis von Virgil dargestellt, und zwar das Geschehen, von dem etwa in den Versen 64 bis 723 berichtet wird.

Der Titel ist ein Zitat von Vers 135, in dem Neptun die Wogen glättet, die Äneas und seine Gefährten in Seenot gebracht hatten: "Quos ego...! sed motos praestat componere fluctus; ...".

Die Erzählung beginnt oben links: Juno gibt auf ihrem von zwei Pfauen gezogenen Wagen dem Windgott Äolus, der mit einem Szepter in der linken Hand vor ihr steht, den Auftrag, die Flotte der Trojaner zu zerstören: " 'Aeole, namque tibi divom pater atque

hominum rex/ et mulcere dedit fluctus et tollere
vento,/ gens inimica mihi Tyrrhenum navigat aequor,/
Ilium in Italiam portans victosque penatis:/ incute
vim ventis submersasque obrue puppes/ aut age diver-
sos et dissice corpora ponto./ sunt mihi bis septem
praestanti corpore nymphae,/ quarum quae forma pul-
cherrima Deiopea,/ conubio iungam stabili propriam-
que dicabo,/ omnis ut tecum meritis pro talibus an-
nos/ exigat et pulchra faciat te prole parentem.'/
Aeolus haec contra: 'tuus, o regina, quid optes,/
explorare labor; mihi issua capessere fas est./ tu
mihi quodcumque hoc regni, tu sceptrā Iovemque/
concilias, tu das epulis accumbere divom nimborumque
facis tempestatumque potentem' " 245).

Die nächste Etappe der Erzählung ist in der Mit-
teltafel dargestellt, und zwar zunächst im Hinter-
grund: "Haec ubi dicta, cavom conversa cuspidē mon-
tem/ inpulit in latus: ac venti velut agmine facto,/
qua data porta, ruunt et terras turbine perflant./
incubuerē mari totumque a sedibus imis/ una Eurusque
Notusque ruunt creberque procellis/ Africus et
vastos volvunt ad litora fluctus./ insequitur clamor-
que virum stridorque rudentum./ eripiunt subito
nubes caelumque diemque/ Teucrorum ex oculis; ponto
nox incubat atra./ intonuerē poli et crebris micat
ignibus aether/ praesentemque viris intentant omnia
mortem./ extemplo Aeneae solvuntur frigore membra;/
ingemit et duplicis tendens ad sidera palmas/ talia
voce refert: 'o terque quaterque beati,/ quis ante
ora patrum Troiae sub moenibus altis/ contigit oppe-
tere, o Danaum fortissime gentis/ Tydide! mēne Iliacis
occumbere campis/ non potuisse tuaque animam hanc
effundere dextra,/ saevos ubi Aeacidāe telo iacet
Hector, ubi ingens/ Sarpedon, ubi tot Simois correpta
sub undis/ scuta virum galeasque et fortia corpora

volvit?/ Talia iactanti stridens aquilone procella/
velum adversa ferit fluctusque ad sidera tollit./
franguntur remi, tum prora avertit et undis/ dat
latus, insequitur cumulo praeruptus aquae mons./ hi
summo in fluctu pendent, his unda dehiscens/ terram
inter fluctus aperit, furit aestus harenis./ tris
Notus abreptas in saxa latentia torquet -/ saxa vo-
cant Itali mediis quae in fluctibus Aras,/ dorsum
inmane mari summo - tris Eurus ab alto/ in brevia
et syrtis urget - miserabile visu -/ incliditque
vadis atque aggere cingit harenae./ unam, quae Lycios
fidumque vehebat Orenten,/ ipsius ante oculos ingens
a vertice pontus/ in puppim ferit: excutitur pronus-
que magister/ volvitur in caput; ast illam ter fluc-
tus ibidem/ torquet agens circum et rapidus vorat
aequore vertex./ adparent rari nantes in gurgite
vasto,/ arma virum tabulaeque et Troia gaza per un-
das./ iam validam Ilionei navem, iam fortis Achatae,/
et qua vectus Abas et qua grandaevos Aletes,/ vicit
hiems: laxis laterum compagibus omnes/ accipiunt
inimicum imbrem rimisque fatiscunt" ²⁴⁶). Im Stich
ist nur ein Teil des Beschriebenen zu sehen; dabei
jedoch hält sich die Wiedergabe ziemlich genau an
den Text. So findet man die Wolken, den gewitterdunk-
len Himmel und die Blitze (Vers 88-90). Die Winde
werden durch die Köpfe zwischen den Wolken personi-
fiziert (Vers 82). Ganz links steht in seinem Schiff
der klagende Aeneas wie im Text mit erhobenen Händen
(Vers 92-101). Das Schiff, das dann zu kentern droht,
ist noch einmal etwas weiter rechts wiedergegeben
(Vers 104-105). Auch die im Text genannten Schwim-
menden sind zu sehen und eine über Bord gespülte
Tonne o.ä. (Vers 118-119).

Im Vordergrund der Mitteltafel ist Neptun darge-
stellt, wie er versucht, die Wellen zu glätten und

die Trojaner zu retten: "Interea magno misceri murmure pontum/ emissamque hiemem sensit Neptunus et imis/ stagna refusa vadis, graviter commotus, et alto/ prospiciens summa placidum caput extulit unda./ disiectam Aeneae toto videt aequore classem,/ fluctibus oppressos Troas caelique ruina,/ nec latuere doli fratrem Iunonis et irae./ Eurum ad se Zephyrumque vocat, dehinc talia fatur:/ 'Tantane vos generis tenuit fiducia vestri?/ iam caelum terramque meo sine numine, venti,/ miscere et tantas audetis tollere moles?/ quos ego ...! sed motos praestat componere fluctus; ..." 247).

Im Kupferstich wird die Erzählung erst bei Vers 198 wiederaufgenommen, also nach der Landung nicht weit von Karthago und der erfolgreichen Hirschjagd, und zwar mit der Ansprache des Äneas an seine Gefährten, in der er ihnen Mut zuspricht (Vers 198-207). Er steht links erhöht auf einem Felsen, während die Gefährten um ihn herum gruppiert sind. Dieser Fels allerdings dürfte von Vers 180: "Aeneas scopulum interea conscendit ..." 248) übernommen sein, also als Äneas noch vor der Jagd einen Felsen besteigt, um aufs Meer auszuspähen.

Die Erzählung geht oben in der Mitte weiter, im Text Vers 223 bis 301: "Et iam finis erat, cum Iuppiter aethere summo/ dispiciens mare velivolum terrasque iacentis/ litora et latos populos sic vertice caeli/ constitit et Libyae defixit lumina regnis./ atque illum talis iactantem pectore curas/ tristior et lacrimis oculos suffusa nitentis/ adloquitur Venus: ..." 249). Jupiter erhörte ihre Fürbitte für die Trojaner, die ja dazu bestimmt waren, Stammväter der Römer zu werden, und schickte Hermes zu den Puniern, damit diese Äneas und seinen Gefährten

halfen: "Haec ait et Maia genitum demittit ab alto,/ ut terrae utque novae pateant Karthaginis arces/ hospitio Teucris, ne fati nescia Dido/ finibus arce- ret. volat ille per aëra magnum/ remigio alarum..." 250).

Juppiter thront in einem Tierkreis auf dem von einem Adler getragenen Olymp; von links tritt Venus an ihn heran; rechts von ihm bricht gerade Hermes nach Libyen auf.

Im Seitenstreifen links ist unter der Ansprache des Äneas an seine Gefährten die Begegnung zwischen der als Jägerin verkleideten Venus und Äneas, ihrem Sohn, sowie Achates dargestellt, und zwar in dem Moment, als sie ihnen den Vogelflug deutet: "Aspice bis senos laetantis agmine cygnos,/ aetheria quos lapsa plaga Iovis ales aperto/ turbabat caelo; nunc terras ordine longo/ aut capere aut captas iam despectare videntur: ..." 251).

Darunter, also im unteren Streifen links, geht es weiter. In Karthago angekommen, gelangen sie zum Tempel der Juno: "Hic templum Iunoni ingens Sidonia Dido/ condebat, donis opulentem et numine divae,/ aerea cui gradibus surgebant limina nixaeque/ aere trabes, foribus cardo stridebat aënis./ hoc primum in luco nova res oblata timorem/ leniit, hic primum Aeneas sperare salutem/ ausus et adflictis melius confidere rebus./ namque sub ingenti lustrat dum singula templo/ reginam opperiens, ..." 252). Äneas und Achates stehen vor dem Tempel, der wie im Text geschildert wiedergegeben ist, wenn man von den Reliefs zu beiden Seiten des Eingangs absieht.

Die Erzählung geht weiter im oberen Bildfeld des rechten Seitenstreifens, wo das Geschehen der Verse 520 bis 558 dargestellt wird: "Postquam introgressi et coram data copia fandi,/ maximus Ilioneus placido

sic pectore coepit: 'o regina, ...' " 253). Rechts ist, im Innern des Tempels, auf einem Thron Dido zu erkennen, links schildert Äneas ihr mit beredten Gesten sein und seiner Gefährten Schicksal. Zwischen ihnen steht der Begleiter des Äneas und Didos Gefolge; im Hintergrund sind die Blendpfeiler des Tempelinnern zu sehen.

Im Bildfeld darunter verlassen alle den Tempel, und Dido führt Äneas und Achates zu ihrem Palast: "Sic memorat; simul Aeneam in regia ducit/ tecta, ..." 254)

Der oberste Bildstreifen ganz rechts gilt den Versen 657ff: "At Cytherea novas artes, nova pectore versat/ consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido/ pro dulci Ascanio veniat donisque furem/ incendat reginam atque ossibus implicet ignem./ quippe domum timet ambiguum Tyriosque bilinguis;/ urit atrox Iuno et sub noctem cura recursat./ ergo his aligerum dictis adfactur Amorem: ..." 255). Sie sitzt in ihrem von vier Tauben gezogenen Wagen, begleitet von Amori, und spricht zu Cupido, der vor ihr schwebt und sich gerade die Tasche mit den Pfeilen umhängt, während sein Bogen neben ihm liegt.

Im querformatigen Bildfeld ganz unten rechts ist Cupido ihrem Befehl gefolgt: Als Askanius, der Sohn des Äneas, verkleidet, brachte er Dido die Geschenke des Äneas. Dann umarmte er Äneas und Dido: "Ille ubi complexu Aeneae colloque pependit/ et magnum falsi inplevit genitoris amorem,/ reginam petit. haec oculis, haec pectore toto/ haeret et interdum gremio fovet inscia Dido,/ insidat quantus miserae deus. et memor ille/ matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum/ incipit et vivo temptat praevertere amore/ iam pridem resides animos desuetaque corda" 256. Im Bild klettert Cupido bei dem Festmahl gerade auf den Schoß der Dido, die, bereits unter seiner Wir-

kung, Äneas, der neben ihr sitzt, ansieht. Die Dienerschaft trägt unterdessen Speisen und Getränke herbei, rechts spielt ein Musikant die Lyra.

Dieser Vergleich mit dem Text zeigt, daß sich die Darstellungen der einzelnen Szenen ziemlich genau an den Text halten.

Die lateinischen Inschrifttafeln, die zwischen einigen der Bildfelder so symmetrisch wie diese angeordnet sind, deuten in knappster Form das Geschehen an; sie sind keine Zitate aus dem Originaltext. Links oben steht, auf das darüberliegende Bildfeld und das Mittelfeld bezogen: AEOLVS IMMITTIT VENTOS IVNONE PRECANTE ²⁵⁷⁾. Die Inschrift darunter lautet: TROIANOS VAGOS LIBYCAS EXPELLIT IN ORAS ²⁵⁸⁾ und bezieht sich auf die Landung, die selbst nicht dargestellt ist. Rechts unten steht: AENEAM RECIPIT PVLCHRA CARTHAGINE DIDO ²⁵⁹⁾; dieser Satz gehört zu den beiden darüberliegenden Bildfeldern. Darüber, also oben rechts, liest man: SOLATVR VENEREM DICTIS PATER IPSE DOLENTEM ²⁶⁰⁾, bezogen auf den rechten Teil des oberen Bildfeldes. Die Inschrift ganz unten gehört zu der Darstellung rechts daneben: CVI VENVS ASCANII SVB IMAGINE MITTIT AMOREM ²⁶¹⁾.

Wie das Thema der antiken Literatur entstammt, so knüpft auch die Art und Weise seiner Darstellung wieder an die antiken Traditionen an. Das gilt zunächst für die Anordnung der kleineren Seitenszenen um eine große Mitteltafel, die in den sogenannten Tabulae Iliacae und Odysseacae ihre Vorbilder findet. Diese sind Marmortafeln mit Reliefs nach der Ilias bzw. der Odyssee, die vermutlich aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. stammen ²⁶²⁾. Tafeln nach der Äneis gab es nach Sadurska nicht ²⁶³⁾. Von den von Sadurska und Weitzmann ²⁶⁴⁾ besprochenen Tafeln waren einige

bereits im frühen 16. Jahrhundert bekannt: Die Tabula Iliaca in New York und eine weitere, die heute nur in einer Zeichnung des 19. Jahrhunderts, von Emilio Sarti, überliefert ist und die vorwiegend Szenen aus der Ilias, aber auch einige aus der Odyssee, wiedergab. Außer in der Anordnung kleiner Seitenszenen um ein großes Mittelfeld entspricht "Quos Ego" den antiken Vorbildern auch in der Kombinierung von Szenen und dieselben erläuternder Schrift.

Auch die Darstellung Neptuns im Mittelfeld des Kupferstichs leitet sich von den antiken Tafeln her: Im Mittelfeld der Tafel im Vatikan²⁶⁵⁾ beispielsweise erscheint dieser Gott ebenfalls, da er für das Schicksal des Odysseus von entscheidender Bedeutung war: Sein Zorn veranlaßte die Irrfahrten des Odysseus, er hielt ihn von seiner Heimat, Ithaka, fern. Eine ähnliche Rolle spielt er in der Äneis: Indem er die Landung des Äneas und seiner Gefährten ermöglicht, errettet er sie vor dem sicheren Tod. Dies ist der Ausgangspunkt für die in den Seitenfeldern dargestellten Szenen.

Alle Bildfelder außer dem mittleren sind in einem antikisierenden Reliefstil gehalten, vermutlich in Anlehnung an die marmornen Reliefs der antiken Tafeln.

Obwohl also der Stich an die Tabulae Iliacae und Odysseae anknüpft, weicht er dennoch teilweise erheblich von ihnen ab:

Bei den antiken Werken folgen die einzelnen Szenen in erzählerischer Reihenfolge aufeinander. So ist die Erzählung beispielsweise in der Sarti-Tafel oder in der vatikanischen Tabula Odysseaca dem Uhr-

zeigersinn entgegengesetzt um das Mittelfeld herum angeordnet²⁶⁶⁾. In "Quos Ego" hingegen entspricht die Reihenfolge der Szenen nicht der Abfolge des Geschehens. Hier wurde nach anderen Kriterien angeordnet: So fällt auf, daß alle Darstellungen, die die Götter bzw. die Vorgänge im Olymp wiedergeben, im oberen Bildstreifen liegen, während sie, wäre die Reihenfolge der Erzählung beibehalten, teilweise zwischen die seitlichen oder unteren Felder eingeschoben sein müßten. Diese Scheidung von irdischem und überirdischem Geschehen gibt es nicht in den antiken Tafeln, sondern sie scheint ein aus der christlichen Kunst kommendes Element zu sein. In ähnlicher Weise findet sie sich beispielsweise in florentinischen Kupferstichen aus den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts mit der Himmelfahrt Mariae oder ihrer Krönung: Oben in der Mitte sieht man Gottvater, wo in "Quos Ego" Juppiter thront; seitlich neben ihm befinden sich Engel, wo im Stich Marcantons Juno und Äolus sowie Venus und Amor dargestellt sind.

Auch fehlt jeweils die Unterteilung in abgegrenzte Bildfelder.

Das Mittelfeld von "Quos Ego" unterscheidet sich von den übrigen nicht nur - wie bei den antiken Tafeln - durch seine Größe, sondern auch darin, daß der in sämtlichen Randfeldern durchgängig beibehaltene Reliefstil aufgegeben ist. Hier öffnet sich ein fast illusionistischer Durchblick wie durch ein Fenster. Dieser Eindruck entsteht zum einen durch die perspektivisch gesehene breitere Einfassung der Szene, die bei den kleineren Szenen entweder schmaler ist oder gänzlich fehlt. Zum anderen ist bei dem Bild, das wesentlich bewegter ist als die anderen Darstellungen, eine stärkere räumliche Entwicklung in die Tiefe gegeben, bewirkt durch die Horizontlinie und die Kleinheit

der Schiffbrüchigen im Hintergrund. Dadurch, daß das Bein des Pferdes rechts, der Dreizack Neptuns und das Schiff mit Äneas vom Bildrand überschritten werden, bekommt die Begrenzung etwas scheinbar Zufälliges, und es wird der Eindruck vermittelt, als setze sich die Darstellung über sie hinaus fort. Die kleinen Bildfelder um die Mitteltafel herum wirken dadurch, sowie durch ihre geringere Raumentiefe, nahezu wie ein Rahmen.

Dies alles legt die Vermutung nahe, daß es sich bei dem Stich, wie Oberhuber suggeriert, "vielleicht ... um einen Rekonstruktionsversuch antiker Wanddekorationen mit ihrem starken Illusionismus" ²⁶⁷⁾ handelt. -

Im Einzelnen lehnen sich die verschiedenen Szenen und Gestalten weitgehend nur indirekt an antike Vorbilder an. Es lassen sich wenig konkrete Vorlagen aufzeigen, die kopiert wurden, aber es ist deutlich, daß antike Werke, vorwiegend Reliefs, Pate standen.

Für Juppiter mit Venus und Merkur im Tierkreis nennt Thode, und unter Berufung auf ihn auch Oberhuber, eine bei Montfaucon abgebildete antike Gemme als Vorlage, die sich im Besitz von Bourdaloue befand; sie stellte die Tage Mittwoch, Donnerstag und Freitag dar ²⁶⁸⁾. Gegenüber dem Stich Marcantons sind die drei Götter seitenverkehrt wiedergegeben, wahrscheinlich um die Reihenfolge der Zuordnung zu den darüber geschriebenen Wochentagen zu wahren, während der Tierkreis seitengleich bleibt. Genaue Übereinstimmungen auch der stilistischen Merkmale legen nahe, daß die Wiedergabe bei Montfaucon nach Marcanton gearbeitet wurde. Eine antike Gemme mit dieser Darstellung ist mir nicht bekannt.

Der thronende Juppiter mit Adler in "Quos Ego"

hält sich an antike Juppiterstatuen; am ähnlichsten ist die bei Reinach als in der Sammlung Pacceti in Rom befindlich abgebildete Statue.

Die Wiedergabe Neptuns im mittleren Bildfeld hält sich nicht, wie man vielleicht erwartet hätte, an eine Darstellung desselben Gottes an der entsprechenden Stelle einer Tabula Odysseaca, wie beispielsweise der vatikanischen, wo er auf einem Delphin reitend zu sehen ist. Für die dramatischere Gestaltung im Kupferstich griff der Künstler auf antike Jupiterwiedergaben zurück; und zwar dürfte, wie Gould fand, eine im Neapler Museum aufbewahrte Gemme als Anregung gedient haben²⁶⁹⁾. Die Gemme, die auch bei Winckelmann abgebildet ist, zeigt Jupiter auf seinem von vier sich aufbäumenden Pferden gezogenen Wagen, mit seiner Rechten Blitze schleudernd.

Demgegenüber ist die Neptunsdarstellung nicht nur durch größere Bewegung dramatisiert, sondern sie ist auch stärker in den Raum hineingedreht. Es mag jedoch dahingestellt bleiben, ob bei der Haltung und der muskulösen Durchbildung Neptuns der Torso Belvedere wirksam war, wie Fischel annimmt²⁷⁰⁾.

Die Ansprache des Äneas an seine Gefährten nach der Landung, im linken Seitenstreifen im oberen Bildfeld zu sehen, hält sich an die Tradition der antiken Adlocutio-Darstellungen. So waren beispielsweise die beiden Adlocutio-Reliefs am Konstantinsbogen, in der linken Hälfte der südlichen Außenseite, die sich ursprünglich auf Marcus bezogen, damals bereits wohl bekannt; sie sind im Codex Escorialensis auf fol. 45 v wiedergegeben.

Dem Entwerfer der entsprechenden Szene im Kupferstich dürfte die Zeichnung, die auch diesem Blatt als Vorlage gedient haben muß, vielleicht bekannt gewesen sein; den Co-

dex selber hat er wohl kaum benützt, da er sich schon seit 1508 in Madrid befindet²⁷¹⁾. Ähnlichkeit besteht vor allem zu dem Relief rechts; die Schrittstellung des in vorderster Bildebene wiedergegebenen Gefährten ähnelt der des entsprechenden, schildtragenden Soldaten am Konstantinsbogen; die Anordnung der anderen drei Gefährten entspricht beinahe der Stellung der Soldaten links vor und rechts hinter dem Schildtragenden. Im Stich ist die Darstellung allerdings sehr verknappt; Äneas steht auch nicht, wie der römische Feldherr, auf einem Podest, sondern auf einem Felsen.

Das darunterliegende Bildfeld, die Begegnung zwischen Venus und Äneas und seinem Gefährten, scheint als Komposition nicht antik inspiriert zu sein. Die Rückenfigur in der Mitte mag in Zusammenhang mit entsprechenden antiken Gestalten stehen, wie beispielsweise in einem Tondo am Konstantinsbogen, über dem linken seitlichen Durchgang in Richtung auf den Circus Maximus, der im Codex Berolinensis von G.A. Dosio wiedergegeben ist²⁷²⁾. Eine ähnliche Rückenfigur, in römischer Rüstung, wurde später in "Die Kreuzesvision Konstantins" im Konstantinssaal im Vatikan wiederverwendet. Auch im Bildfeld ganz unten links im Stich ist sie noch einmal abgewandelt. Die als Jägerin verkleidete Venus in der "Begegnung" ist zwar mit den Attributen der Jagdgöttin Artemis, Pfeilen und Bogen, versehen, auch trägt sie das in vielen antiken Darstellungen übliche kurze Gewand; aber sie basiert anscheinend nicht direkt auf einer antiken Wiedergabe, sondern ist wohl modern "nella maniera all'antica" erfunden.

Für das Bildfeld unten links, das Äneas und seinen Gefährten vor einer Tempelfront mit Kompositka-

pitellen bei der Betrachtung von Darstellungen aus dem trojanischen Krieg zeigt, ist mir kein antiker Prototyp bekannt. Auf römischen und gelegentlich auch griechischen Münzen waren Tempelfassaden abgebildet; am ähnlichsten dürfte die einer römischen Jupiter-Münze sein, die bei Montfaucon wiedergegeben ist²⁷³⁾. Aber der Text der Äneis erforderte eine Darstellung, für die es anscheinend keine entsprechende antike Vorlage gab, und aus Gründen des Formats mußte der Giebel weggelassen werden.

Die Szene oben im rechten seitlichen Streifen, in der Äneas vor Dido und ihrem Gefolge steht, scheint ebenfalls von keiner antiken Darstellung herzukommen. Die Gestalt des Äneas dürfte dem Repertoire der Raffaelwerkstätte entstammen; sie ähnelt den entsprechenden Figuren in den Grisailen "Augustus verhindert die Verbrennung der Äneis Virgils" und "Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen" in der Stanza della Segnatura. Die sitzende Dido hingegen ist antiken Sitzstatuen und entsprechenden Relieffiguren verwandt; als Beispiel möchte ich eine - allerdings stark ergänzte - weibliche Sitzstatue im Casino Pius' IV. in den Vatikanischen Gärten anführen; sie wurde, als sie sich noch im Palazzo Venezia in Rom befand, bereits von Maarten van Heemskerck gezeichnet²⁷⁴⁾; als weiteres Beispiel käme eine Sitzende an einem Pasiphae-Sarkophag im Louvre, der sich seit dem frühen 17. Jahrhundert in der Villa Borghese befunden hatte, in Frage²⁷⁵⁾ oder eine Sitzfigur an einem Sarkophag mit Mars und Rhea Silvia im Palazzo Mattei in Rom.

Das darunterliegende Bildfeld verrät die Kenntnis von Darstellungen wie den trajanischen Rundre-

liefs am Konstantinsbogen in der linken Hälfte der südlichen Außenseite, die in dem weiter oben erwähnten fol. 45 v des Codex Escorialensis wiedergegeben und möglicherweise durch die Vorzeichnung zu diesem auch dem Zeichner der Szene im Stich bekannt gewesen ist.

besonders ähnelt er dem linken der beiden. Auch die Kleidung des Äneas ist die gleiche, ebenso die Haltung. Diese letztere aber läßt sich in der antiken Kunst auch anderswo belegen, u.a. auf den oben genannten Sarkophagreliefs mit der Unterwerfung von Barbaren unter einen römischen Feldherrn in Mantua und Florenz, und sie wurde von Raffaël und seiner Werkstatt immer wieder verwendet: Als Alexander in der Grisaille "Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen", oder als Äolus in der oberen Zone von "Quos Ego".

Das Gastmahl der Dido darunter ist rein "nella maniera all'antica" gehalten. Stil, Kleidung und die Ausstattung des Raumes mit den römischen Tischen sind antik.

Zusammenfassend lassen sich also recht vielfältige Bezüge zur Antike feststellen, und zwar folgender Art:

1. Die Darstellungen sind rein inhaltlich von der antiken Literatur bestimmt, und zwar von Virgils Äneis.
2. Die Komposition des gesamten Blattes leitet sich von antiker Tradition her, nämlich von den Tabulae Iliacae und Odysseae; sie wird modifiziert durch den Einfluß von Blättern aus der christlichen Tradition des 15. Jahrhunderts.
3. In einzelnen Szenen und Figuren werden antike Motive aufgenommen, aber es findet sich nirgends

eine Antikenkopie.

4. Die Darstellungen halten sich weitgehend an die antike Ikonographie, vor allem bei den Göttern.
5. Die Wiedergaben sind in antikisierendem Stil gehalten.
6. Sie halten sich an antike Sitten und Gebräuche, so beispielsweise in der Adlocutio des Äneas, in der einigermaßen richtig wiedergegebenen antiken Kleidung und Ausstattung der Räume. -

Delaborde vermutete, der Stich sei als Titelblatt für eine Ausgabe der Äneis gedacht gewesen²⁷⁶⁾, doch gibt es keine Anhaltspunkte für diese Annahme. -

Im Zusammenhang mit dem Stich sind einige Zeichnungen entstanden. Zeichnungen Perino del Vagas mit der Darstellung des Schiffbruchs des Äneas und Neptuns, der das Meer beruhigt, befinden sich in Paris und Oxford, welche erstere sein verlorengegangenes Deckengemälde im Palazzo Doria in Genua wiedergibt²⁷⁷⁾.

Wesentlich später entstanden als der Stich, scheint die Komposition eine Adaption der Mitteltafel für das querrrechteckige Format zu sein.

Drei in Chatsworth befindliche Zeichnungen allerdings stehen offensichtlich in direktem Zusammenhang mit dem Stich²⁷⁸⁾. Dabei handelt es sich um eine Vorzeichnung zum Mittelfeld, also zu der Neptunsdarstellung, und die teilweise bereits durchstochenen und damit zur Übertragung auf die Kupferplatte vorbereiteten Vorzeichnungen zu den beiden Seitenfeldern rechts.

Wurde in der älteren Literatur seit Vasari Raffael als Autor des Stiches bezeichnet, so neigen Hirth und nunmehr auch die neuere Forschung zu einer Zuschreibung an Peruzzi²⁷⁹⁾. Aufgrund der Zeichnungen,

vor allem derjenigen mit "Äneas vor Dido und ihrem Gefolge" würde ich mich dieser letzteren Meinung anschließen; obwohl die geringe Größe der Blätter den Vergleich erschwert, scheint mir doch die Feinheit und Genauigkeit der Zeichnung, die Sensibilität in der Linienführung sowie die teppichartige Verwebung der Gestalten mit dem Hintergrund dem Zeichenstil Peruzzis am nächsten zu kommen. Auch erinnert die gesamte Anlage des Stiches mit seinem einem fast illusionistischen Durchblick gewährenden Mittelteil und den rahmenartigen, reliefhaft flach wirkenden Seitenfeldern an die sich an die Antike anlehrende Volta Dorata dieses Künstlers in der Cancellaria in Rom.

Eine weitere Zeichnung in Chatsworth²⁸⁰⁾ scheint ebenfalls in Zusammenhang mit dem Stich zu stehen.

Sie ist offensichtlich eine Kopie, und man kann noch an dieser erkennen, daß das Original von ähnlicher Feinheit wie die eben besprochenen Blätter gewesen sein muß. Es gibt keine Szene im Stich, die gleich ist oder zu der die Originalzeichnung ein Alternativentwurf hätte sein können. Die drei offensichtlich zusammengehörigen Personen rechts kommen in Marcantons Arbeit ebenfalls vor, und zwar als Dido, die Äneas zum Gastmahl führt; die Rückenfigur als Äneas vor der thronenden Dido, und die Gestalt ganz rechts gleicht der als Jägerin verkleideten Venus im linken Seitenstreifen. Links davon steht, von den übrigen Figuren isoliert und etwas kleiner, eine flüchtiger gezeichnete Polyhymnia, die keine Entsprechung im Stich hat. Auch der Kopf des Mannes, der gegenüber dem Äneas gedreht ist, ist flüchtiger gezeichnet und weicht daher von dem eher peinlich genau kopierenden Stil ab, der diese drei

Gestalten ansonsten kennzeichnet.

Die Veränderungen, die Marcanton gegenüber den drei als Vorlagen anzusehenden Zeichnungen vornahm, gleichen der Art, in der er auch andere Zeichnungen Peruzzis in den Stich umsetzte²⁸¹⁾. Bei Neptun erreichte er durch die Markierung einer Horizontlinie größere Tiefenwirkung; Hell und Dunkel sind stärker kontrastiert, die Muskulatur betonter gebildet; daher wirken die Figuren plastischer und heben sich stärker vom dunkler zurücktretenden Hintergrund ab.

In der technischen Ausführung weicht der Mittelteil erheblich von den rahmenden Seitenfeldern ab: Der Stil des ersteren ist malerisch-weich, was, wie auch Oberhuber meint²⁸²⁾, eine Beteiligung Agostino Venezianos vermuten läßt; die Seitenszenen sind härter und plastischer gearbeitet, aber auch summarischer, sodaß ich hier ebenfalls eine starke Werkstattbeteiligung annehmen möchte.

Für die Datierung käme frühestens das Jahr 1516 in Frage, da Agostino Veneziano etwa ab diesem Jahr in Rom arbeitete²⁸³⁾ und Marcanton vermutlich nicht viel früher überhaupt mit dem Aufbau einer Werkstatt begonnen hatte.

Das Urteil des Paris

Das Hauptgeschehen ist links in der Mitte des Blattes dargestellt: Der sitzende Paris reicht der von einem Amor begleiteten Venus, der eine fliegende Viktoria einen Lorbeerkranz aufsetzt, den goldenen Apfel.

Links von ihr steht mit ausgestrecktem Arm die von einem Pfau begleitete Juno; die sich ankleidende Rückenfigur rechts von ihr ist

Minerva, deren Attribute Schild und Helm neben ihr am Boden liegen. Unmittelbar hinter Paris sieht man Merkur, während sich ganz links vor einer Berglandschaft drei Quellnymphen des Ida befinden. Rechts von Minerva kauern zwei Flußgötter und eine Najade am Boden; hinter ihnen dehnt sich einen Flußlandschaft. Helios steht oben in der Mitte auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen im Tierkreis; und Castor und Pollux reiten ihm voran. Ganz rechts thront Jupiter.

Unten links liest man eine Inschrift: SORDENT PRAE FORMA INGENIVM VIRTVS REGNA AVRVM, in der Mitte Marcantons Signatur MF sowie einen Hinweis auf Raffaels Autorschaft: RAPH . VRBI . INVEN .

Wie bereits bekannt ist²⁸⁴⁾, standen zwei antike Sarkophagreliefs mit Darstellungen desselben Themas wie im Stich Pate: Ein Sarkophag befindet sich in der Villa Pamphili, der andere in der Villa Medici, beide in Rom. Dabei ist keines der Reliefs genau kopiert, sondern es wurden von einem jeden Teile übernommen und verändert und in einer "malerischen Composition" ²⁸⁵⁾ vereinigt.

Von dem Sarkophag in der Villa Pamphili stammen die Bergnymphen des Ida, wobei die ganze Gruppe zusammengerafft wurde; dadurch sitzt die mittlere Nymphe vor den beiden anderen und nicht zwischen ihnen. Das Abgehen von dem flachen Nebeneinander der Figuren im Relief zugunsten einer mehr räumlichen Anordnung ist besonders deutlich bei der gegenüber dem Vorbild gedrehten sitzenden Nymphe. Auch Amor wurde von diesem Relief übernommen.

Die Figur des Paris mit dem Hirtenhund dürfte sich teils von diesem Sarkophag, vorwiegend aber

von dem in der Villa Medici herleiten.

Von letzterem wurde ebenfalls die Gruppe der beiden Flußgötter und der Najade übernommen. Dabei erfuhr der Flußgott rechts die größte Veränderung; er besitzt große Ähnlichkeit mit Figuren in anderen Werken Raffaels, wie dem Heliodor in "Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel" in der Stanza d'Eliodoro im Vatikan oder dem Ananias im Teppichkarton "Der Tod des Ananias", der heute im Victoria and Albert Museum in London aufbewahrt wird²⁸⁶⁾. Hält Thode ihn für eine eigene Erfindung Raffaels²⁸⁷⁾, so scheint er mir dagegen durchaus eine Umbildung des antiken Flußgottes aus dem Relief zu sein. Er ähnelt auch der entsprechenden Figur an dem Sarkophag der Villa Pamphili²⁸⁸⁾.

In Stichen der Werkstatt Marcantons sind dieser Flußgott und die Najade jeweils als Einzelfiguren wiedergegeben²⁸⁹⁾.

Die gesamte obere Zone des Blattes mit Helios, Castor und Pollux sowie der Juppitergruppe rechts hat ihr Vorbild in dem Relief der Villa Medici. Der Abstand zwischen ihnen und der unteren Zone ist im Stich größer als im Relief, und sie heben sich durch den von Wolken gebildeten, weiß gehaltenen Hintergrund stärker von ihr ab als im antiken Werk. Der obere Bildteil wurde gegenüber der Vorlage nur verhältnismäßig wenig verändert; hauptsächlich sind die Figuren gegenüber den darunter befindlichen verkleinert, und der Mann, der das fliegende Tuch unter Juppiter hält und von Jahn für Caelius, die Personifizierung des Himmels, gehalten wird²⁹⁰⁾, ist nicht frontal, sondern halb seitlich gesehen. Wie Loewy²⁹¹⁾ vermerkt, ähnelt Juppiter dem Gottvater in Raffaels "Vision des Ezechiel" von 1518, die

sich heute im Palazzo Pitti in Florenz befindet.

Die Hauptgruppe allerdings, die drei wettstrebenden Göttinnen, besitzt keine Ähnlichkeit mit einem der beiden Sarkophage, überhaupt scheint eine solche Gruppierung unantik zu sein. Hier dürften eher nordische Vorbilder wie der Holzschnitt desselben Themas von Lucas Cranach d.Ä. aus dem Jahre 1508 eine Rolle gespielt haben.

Das Thema der von drei verschiedenen Seiten gesehenen nackten Frauen wurde für den Stich übernommen, wobei nun die drei Göttinnen durch ihre Stellung zueinander einen harmonischen Bewegungsablauf von Athena über Venus zu Hera hin bilden. In den Details wiederum setzen sie - könnte man fast sagen - das nordische Vorbild in einer von der Antike geprägten Weise um. Abgesehen von den Attributen, die eine Identifikation der einzelnen Göttinnen erst ermöglichen und die bei Cranach fehlen, dürften auch motivisch antike Figuren zugrunde gelegen haben. Die Zusammenhänge werden noch deutlicher, wenn man die wenigen, teilweise nur in Kopien erhaltenen Studien Raffaels und seiner Werkstatt heranzieht:

Die gesamte Gruppe mit Paris ist in einer Kopie nach Raffael im Louvre zu sehen; eine vorbereitende Zeichnung Raffaels für die Venus befindet sich in Budapest; Studien für die Gestalt der Hera enthält ein Blatt von Raffael und seiner Werkstatt in der Sammlung Willard B. Golovin in New York, und zwar recto und verso²⁹²).

In der Pariser Zeichnung wird die Verwandtschaft der Juno mit - ebenfalls von der Antike herkommenden - Gestalten wie der weiblichen Figur mit den erhobenen Armen auf fol. 31 v des Wolfegger Skizzenbuches von Amico Aspertini deutlich.

Im Stich ist sie bereits weiter verändert: Sie hält die Arme tiefer gesenkt, die Beine sind weiter gespreizt, und der Kopf ist von vorne gesehen. In der Zeichnung erscheint sie dagegen eher wie eine Vorderansicht der Minerva im Stich.

Für Venus belegt das Budapester Blatt eindeutig die Herkunft vom antiken Typus der Venus Pudica. Die Zeichnung des Louvre gibt sie bereits mit ausgestrecktem Arm wieder, und in der Endfassung, im Stich, verändert sich das Standmotiv durch Vorziehen des linken Beines als Standbein; ferner wird ihr Kopf im reinen Profil gezeigt. Erst hier kommt auch Amor hinzu, ebenso wie die Attribute der beiden anderen Göttinnen, die in der Kopie im Louvre noch fehlen.

Für die Rückenfigur der Minerva läßt sich die Verbindung zur Antike etwas schwerer herstellen. Als Anregung mag eine antike Leda wie diejenige in Rom im Kapitolinischen Museum gedient haben, aber das ist nicht deutlich nachzuweisen. Sie könnte - daneben - auch von Rückenstudien nach antiker Skulptur herkommen, wie sie sich in der Renaissance - ein Beispiel ist eine Zeichnung Michelangelos nach einem antiken Venustorso im British Museum - häufiger finden.

Nach den erhaltenen Studien zu urteilen, scheint Marcanton das Blatt weitgehend nach Raffael gestochen zu haben. Die Art, wie die Vorlagen - Reliefs - in einer räumlichen und malerischen Komposition verarbeitet sind, die oben beschriebenen Veränderungen der einzelnen Figuren und ihrer Gruppierungen sprechen für Raffael.

Nach Vasari fertigte Marcanton diesen Stich unmittelbar in Anschluß an "Lukrezia", welche nach Meinung desselben Autors die Zusammenarbeit zwischen

dem Stecher und Raffael einleitete: "... egli (Raffael) si dispose a mettere fuori in istampa alcuni disegni di cose sue, et appresso un disegno, che già aveva fatto, del giudizio di Paris, nel quale Raffaello per capriccio aveva disegnato il sole, le ninfe de' boschi, quelle delle fonti e quelle de' fiumi, con vasi, timoni et altre belle fantasie attorno". Diese Ansicht wurde von Bartsch und Delaborde übernommen²⁹³). Mir scheint diese Arbeit jedoch erst wesentlich später entstanden zu sein. Zwischen der äußerst zart und fein gestochenen "Lukrezia" und dem kräftigen, beherrschten, die Körperformen fest und plastisch bildenden Strich in "Das Urteil des Paris" muß eine Entwicklung von mehreren Jahren liegen. Dieses Blatt - übrigens eine der hervorragendsten Arbeiten Marcantons - dürfte etwa in demselben Zeitraum wie "Die drei Grazien" und "Herkules und Antäus" entstanden sein; vielleicht ist er ein wenig früher anzusetzen, da Marcanton die Linien noch nicht ganz so "virtuos" handhabt.

4.4. Religiöse Themen, "all'antica" dargestellt

Der Bethlehemitische Kindermord

Vasari nennt diesen Stich unter den von Marcanton nach Raffael gearbeiteten Blättern, und zwar als unmittelbar im Anschluß an "Lukrezia" und "Das Urteil des Paris" entstanden;

er schreibt: "Dopo queste fu intagliata la carta degl'innocenti con bellissimi nudi, femine e putti, che fu cosa rara; ..." ²⁹⁴).

Der gleiche Stich wurde zweimal ausgeführt. Die beiden Versionen unterscheiden sich außer in der technischen Durchführung dadurch, daß in der feiner gestochenen Arbeit im Hintergrund rechts Farn zu sehen ist, während dieser in der anderen fehlt.

Bereits Delaborde stellt richtig fest, daß die Version mit dem Farnkraut, bei Bartsch unter der Nummer 18 besprochen, als eigenhändige Arbeit Marcantons anzusehen ist und die Version ohne Farnkraut als Kopie ²⁹⁵). Letztere ist, besonders in den Übergängen, zu hart gearbeitet, manche Strichlagen zu gefühllos-mechanisch gestochen, um von Marcantons Hand zu stammen.

Der eigenhändige Stich kommt in seiner feinen, differenzierten Technik "Lukrezia" sehr nahe, welche, wie oben gesagt, um 1514 zu datieren wäre. "Der Bethlehemitische Kindermord" muß also etwa gleichzeitig entstanden sein. Gestützt wird diese Annahme dadurch, daß "Das Urteil Salomos" und "Der Bethlehemitische Kindermord" Araldis im Kloster S. Paolo in Parma Plagiate von Raffael enthalten und laut Inschrift im Jahre 1514 entstanden sind ²⁹⁶). Dabei übernahm er bei letzterem die fliehende, den

Kopf zurückwendende Frau mit dem Kind auf dem Arm vom linken Teil des Stiches und den sie verfolgenden Henker wahrscheinlich von Marcantons Arbeit. Der Stich muß also in diesem Jahr bereits verbreitet gewesen sein.

Wie weiter unten noch ausführlicher dargelegt wird, geht die Komposition der gesamten Gruppe auf Raffael zurück. Im Hintergrund sieht man eine Vedute von Rom mit dem Ponte Quattro Capi; seitenverkehrt zu der entsprechenden Darstellung des Codex Escorialensis²⁹⁷⁾, gehen beide Darstellungen offensichtlich auf dasselbe Vorbild zurück wie auch fol. 34 v des Codex Barberini²⁹⁸⁾.

Im Stich fügte Marcanton rechts eine Ruine, einen Baum und das bereits erwähnte Farnkraut hinzu, beide übrigens in der Zusammenstellung von antiker Ruine und durch nordische Arbeiten angeregter Baumgruppe typische "Requisiten" des Stechers vor allem in der Zeit um 1514²⁹⁹⁾.

Der Hintergrund mit dem weitgespannten Brückenbogen ist von der Komposition her sehr gut auf die Figurengruppe abgestimmt: Er bildet das Gegengewicht zu dem Bogen, der von den Armen des Henkers im Vordergrund links über die Arme der beiden Mütter mit Kind, die Taille der schräg von hinten gesehenen Mutter zum rechten Arm des sein Schwert schwingenden Henkers rechts von ihr verläuft. Der seitliche Brückenbogen links findet seine Gegenkurve im erhobenen Arm des Henkers und in den Armen der Fliehenden unmittelbar rechts neben ihm; die beiden Arme des Henkers mit dem erhobenen Schwert bilden die Gegenkurve zum Brückenbogen rechts; die frontal gesehene, nach vorne stürzende Frau wird - leicht seitlich versetzt - von dem kleinen mittleren Brückenbogen umrahmt. Die heftige Bewegung, die die gesamte

Gruppe erfaßt hat, findet in den beiden Frauen rechts und links außen jeweils ihren Auslauf. Diese Ruhepunkte werden im Hintergrund durch die Betonung der Senkrechten bei den turmartigen Häusern bzw. dem Kirchturm ganz links akzentuiert, und die Komposition findet darin ihren Abschluß zu beiden Seiten.

Auch dieser Stich ist von dem für Marcanton charakteristischen Reliefstil geprägt. Die streng perspektivisch angelegte Zeichnung des Pflasters geht schon sehr bald, nämlich unmittelbar hinter der Figurengruppe, in die gleichmäßige Grauschraffur des Bodens und der niedrigen Mauer über, die den Hintergrund von dem Geschehen vorne trennt. Dadurch ist hier keine durchgehende Entwicklung des Bildraumes in die Tiefe gegeben, wenn auch Vorder- und Hintergrund eher weniger zusammengesetzt wirken als in "Lukrezia".

Die Figurengruppe im Vordergrund enthält einige Antikenzitate. Wie schon Edith Pogany-Balás feststellte, steht das Motiv der knieenden Mutter rechts im Vordergrund dem gefesselten Amor in Signorellis "Triumph der Keuschheit" in der National Gallery in London am nächsten und ist somit eine weitere Variante des in der Renaissance häufiger verwendeten antiken Motivs des Knieenden, das nach Hübner auf ein Relief des Konstantinsbogens in Rom und nach Schmitt auf einen Marsyasarkophag zurückgeht³⁰⁰⁾.

Während der Henker mit dem Degen links im Bilde, die nach vorne fliehende Mutter in der Mitte, die Fliehende rechts von ihr und der sie verfolgende Henker auf Mantegna³⁰¹⁾ und die im linken Teil des Stiches dargestellte, zurückblickende Frau mit Kind auf Donatello³⁰²⁾ zurückgehen, kommen einige der anderen Figuren direkt von antiken Vorbildern her.

Dabei boten natürlich am ehesten Sarkophagreliefs mit Themen ähnlichen Charakters wie "Der Bethlehemitische Kindermord", also Medea- und Niobidensarkophage, mit ihrem Repertoire an geeigneten Ausdrucksgebärden Anregung. So stammt die Geste der dramatischsten Gestalt dieses Stiches, der Fliehenden mit den beiden hochgerissenen Armen in der linken Hälfte des Blattes, zweifellos von einem Medea-sarkophag. Es besteht Ähnlichkeit zur sterbenden Kreusa, noch größere aber zur Medea auf dem Drachenzuge im Relief des Medea-sarkophages in der Stamperia Reale in Rom.

Diese Darstellung war Raffael mit Sicherheit bekannt, da er eben diese Figur der Medea in den Vatikanischen Loggien frei variiert wiederverwendete³⁰³⁾. Auch im Sienesischen Skizzenbuch Baldassare Peruzzis ist das Relief festgehalten³⁰⁴⁾. Ein Vergleich dieser Gestalt mit der Wiedergabe des Reliefs in einem Stich Bonasones zeigt, daß sie mit der Medea nahezu identisch ist.

Die Frau mit Kind ganz rechts außen im Stich besitzt große Ähnlichkeit mit entsprechenden Darstellungen an Niobidensarkophagen. Am nächsten kommt sie einem Sarkophag mit diesem Thema, der früher in der Villa Borghese in Rom war und sich heute in Venedig befindet.

Leider ist nicht bekannt, wann er gefunden wurde; im Werk Raffaels und seiner Werkstatt lassen sich seine Spuren ansonsten nicht nachweisen.

Im Zusammenhang mit dem Stich sind einige Zeichnungen Raffaels erhalten; dies stützt die Annahme, daß er der Autor der Figurengruppe ist. Vielleicht die früheste Skizze, auf der sich Studien für eine Figur aus "Der Bethlehemitische Kindermord" nach-

weisen lassen, ist das Blatt mit fünf nackten Männern im British Museum. Der Mann in der Mitte unten gleicht, bis auf den linken Arm, dem von hinten gesehenen Henker in Marcantons Stich³⁰⁵⁾; die Ähnlichkeit des lanzentragenden oben mit derselben Figur, die Edith Pogany-Balás hervorhebt³⁰⁶⁾, ist weniger evident. Die Zeichnung, die auch Studien nach Michelangelos Schlachtenkarton enthält, eine Komposition, die maßgeblich für diejenige des Stiches war³⁰⁷⁾, muß gegen Ende von Raffaels Aufenthalt in Florenz oder kurz nach seiner Ankunft in Rom entstanden sein³⁰⁸⁾.

Eine weitere frühe Studie für eine Figur des Stiches ist die Federzeichnung in der Albertina in Wien, die das Motiv des von Mantegna übernommenen Schlangentöters - im Stich, wie gesagt, der Henker mit erhobenem Degen - mit einer Studie für die knieende Frauengestalt in "Das Urteil Salomos" an der Decke der Stanza della Segnatura verbindet. Aufgrund der Entstehungszeit des Freskos ist also die Zeichnung in das Jahr 1508 zu datieren.

Eine Federzeichnung, in der die gesamte Komposition mit den in den oben erwähnten Studien vorkommenden Figuren festgehalten ist, befindet sich im British Museum. Allerdings enthält sie weniger Figuren als der Stich. Die beiden vermutlich unmittelbar der Antike entnommenen Gestalten, die Frau mit Kind ganz rechts im Stich und die einer Medea ähnlichen Figur im linken Teil des Stiches, kommen noch nicht vor. Die in Rötel gezeichnete Gruppe rechts scheint Raffael der Federzeichnung erst nachträglich hinzugefügt zu haben³⁰⁹⁾. Dem Blatt fehlt genau an den Stellen ein Stück, an denen im Stich die beiden toten Kinder am Boden liegen. Eine

Studie für den Kopf des Kindes in der Mitte sieht man am oberen Rand der Londoner Zeichnung.

Eine weitere Zeichnung in der Albertina enthält Studien für den Henker mit dem Degen links sowie für die den Kopf zurückwendene, fliehende Mutter.

Der endgültigen Fassung im Stich am nächsten kommt die Rötzelzeichnung in Windsor. Zwar fehlen die Mutter der Albertina-Studie und der Henker ganz rechts im Hintergrund, aber alle anderen Figuren des Stiches sind bereits zu sehen.

Die Zeichnung in Budapest ist wahrscheinlich eine Kopie nach dem Stich, und keine vorbereitende Zeichnung; denn die Intensität und die Dramatik des Geschehens, die sich im Stich gegenüber Raffael bereits verringert, nimmt in diesem Blatt noch weiter ab. Möglicherweise ist sie eine Arbeit der Werkstatt Marcantons.

Eine genaue Reihenfolge, in der die Zeichnungen entstanden sind, läßt sich zwar aufgrund des wohl lückenhaft erhaltenen Materials schwer feststellen, doch könnte sie in etwa der in obiger Besprechung eingehaltenen entsprechen. So geben die Skizze mit den nackten Männern im British Museum sowie die Federzeichnung der Albertina frühe Ideen und Studien für einzelne Figuren wieder.

Die Londoner Studie für die gesamte Gruppe scheint, wegen der größeren Unterschiede zur Fassung des Stiches, früher als diejenige in Windsor entstanden zu sein. Sie enthält bereits die beiden von der Antike angeregten Gestalten. Das bedeutet, daß die Komposition und viele der Figuren auf Eindrücke zurückgehen, die Raffael vor seinem Aufenthalt in Rom

empfangen hatte, und daß die Antike bei der Entwicklung des Entwurfes erst in einem verhältnismäßig späten Stadium hinzukam.

4.5. Zusammenfassung

Die in diesem Kapitel besprochenen Stiche sind etwa zwischen 1513 und 1520, dem Jahr von Raffaels Tod, entstanden, umfassen also die Zeit der Zusammenarbeit zwischen ihm und dem Stecher. Einige dieser Blätter konnten zeitlich in etwa neu eingeordnet werden: So arbeitete Marcanton "Lukrezia" 1514, als "Der Borgobrand" in der Stanza dell'Incendio beendet wurde; "Pan und das Kind Bacchus" sowie "Die Frau mit den zwei Schwämmen" entstanden zwischen 1516 und 1520, die beiden Stiche sitzender römischer Kaiser um 1517 und "Das Urteil des Paris" um oder kurz vor 1520.

An der Durchführung von "Ariadne" war an untergeordneter Stelle möglicherweise ein Schüler Marcantons beteiligt. "Pan und das Kind Bacchus" wurde als Arbeit nach Giulio Romano erkannt, während für "Quos Ego" die Zuschreibung an Peruzzi begründet wurde. Die in den Uffizien aufbewahrte Zeichnung nach dem Apoll aus "Die Schule von Athen" erwies sich als Kopie nach dem Stich und ist keine Vorzeichnung zu diesem.

Bei keinem der Stiche handelt es sich um Antikenreproduktionen wie diejenigen, die vor Beginn der Zusammenarbeit Marcantons mit Raffael entstanden. Doch gehen viele auf antike Prototypen zurück. Bei "Venus und Amor in einer Nische" stammt die Anregung für die Gestalt der Venus teilweise von einem Sarkophagrelief mit Meerwesen im Louvre, teilweise ist die Anregung durch die Antike von einem modernen Künstler vermittelt, nämlich Leonardo, von dessen Leda her die Gestalt der Venus entwickelt ist. Bei der Gestaltung des Apoll aus "Die Schule von Athen"

war eine Figur des Sarkophagreliefs "Das Urteil des Paris" in der Villa Pamphili wirksam. Bei "Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen" fiel die Ähnlichkeit des Mannes, der das Buch in den Schrein legt, mit Gestalten fliehender Barbaren an der Trajansssäule und die Ähnlichkeit des Standmotivs von Alexander dem Großen mit antiken Feldherrndarstellungen auf. Eine Statue des Kaisers Claudius in der Villa Albani oder ein Sarkophagrelief mit der Unterwerfung von Barbaren unter einen römischen Feldherrn kommt als Inspirationsquelle für Gestalten wie die beiden sitzenden römischen Imperatoren in Betracht. Das Blatt "Weinlese" zeigt die Verschmelzung mehrerer, z.T. vermittelter antiker Vorbilder: So konnte für das Vorbild des Silen, das in dem Stich "Virtus combusta" von Mantegna zu finden ist, ein auf einem Löwen reitender Silen eines dionysischen Sarkophagreliefs im Casino Rospigliosi in Rom als Inspirationsquelle festgestellt werden, während der Knieende auf die Verschmelzung eines Knieenden in einer Darstellung der "Immolatio boum" mit einem antiken Relief einer Weinlese zurückgeht. Die Gestalt Pans in dem Stich "Pan und das Kind Bacchus" lehnt sich am engsten an eine Statue des Gottes in Madrid an, während der kleine Bacchus einem Putto auf einem Sarkophagrelief mit den vier Jahreszeiten in der Villa Mattei in Rom am nächsten kommt. "Die Frau mit den zwei Schwämmen" wurde als Antikenstich erkannt, und zwar geht er auf ein dionysisches Relief in der Villa Borghese zurück.

Für "Quos Ego" konnten vielfältige Beziehungen zur Antike festgestellt werden; so scheinen viele Darstellungen dieses Stiches auf antike Prototypen zurückzugehen. Der Typus des Blattes mit großem

Mittelfeld und ringsherum angeordneten kleinen Seitentafeln hält sich an antike *Tabulae Iliacae* und *Odysseae*, und auch die Darstellung Neptuns in der Mitte findet sich auf einer antiken Tafel mit der Odyssee. Antike Juppiterstatuen, vor allem diejenige in der Sammlung Pacceti in Rom, regten die Wiedergabe des thronenden Juppiter an, während "Die Ansprache des Äneas an seine Gefährten" auf antike *Adlocutio*-Darstellungen, beispielsweise am Konstantinsbogen, zurückgeht. In "Die Begegnung des Äneas mit Venus" kommt die Anregung für die Rückenfigur vermutlich von einem antiken Tondo, und die Tempelfassade im Bildfeld darunter besitzt eine gewisse Ähnlichkeit mit römischen Juppitermünzen. "Äneas vor Dido" ähnelt den *Grisaillen* in der *Stanza della Segnatura*, die ebenfalls von der Antike angeregt wurden, während die Darstellung, in der Dido Äneas und seine Gefährten zum Gastmahl geleitet, sich an trajanischen Rundreliefs am Konstantinsbogen inspirierte.

Auch "Der Bethlehemitische Kindermord" enthält einige Antikenzitate, die *Medea*- und *Niobidensarkophagen* entnommen sind. So dürfte das Vorbild für die Frau mit den hochgerissenen Armen in der linken Bildhälfte an dem *Medeasarkophag* in der *Stamperia Reale* in Rom zu finden sein, während die Anregung für die Frau mit Kind ganz rechts wohl von einem *Niobidensarkophag*, der sich heute in Venedig befindet, stammt.

Nirgends ist eines dieser Vorbilder direkt kopiert, sondern sie dienten eher als Anregung allgemeiner Art. So sind in vielen Stichen diese antik inspirierten Gestalten in ein Ambiente eingestellt, das der Antike nachempfunden ist, und sie tragen meist antike Kleidung. Das trifft vor allem zu für "Ariadne",

für die beiden römischen Kaiser, für "Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen" u.a.m. Auch in dieser Periode stellt Marcanton antike Gebäude oder Ruinen im Hintergrund seiner Stiche dar, beispielsweise in "Lukrezia" und in "Die Frau mit den zwei Schwämmen".

Viele Blätter sind moderne Kompositionen, deren einzelne Elemente und Gestalten verschiedenen antiken und modernen Zusammenhängen entnommen sind. Das gilt für "Quos Ego", "Das Urteil des Paris", "Der Bethlehemitische Kindermord" und für "Weinlese". Teilweise wurden dabei Gestalten, die auf moderne Darstellungen oder durch einen Künstler des 15. Jahrhunderts vermittelte antike Inspirationsquellen zurückgehen, sozusagen reantikisiert. In "Das Urteil des Paris" beispielsweise stammt die Anregung für die Gruppierung der drei Göttinnen von nordischen Darstellungen, doch wurde nun der Venus der Typus der antiken Venus Pudica zugrundegelegt, und Athena besitzt Ähnlichkeit mit der antiken Leda des Kapitolinischen Museums in Rom sowie anderen antiken Statuen. In "Weinlese" wurde der sitzende Silen wieder mit einer Kylix, seinem antiken Attribut, versehen, während sie ihm bei Mantegna fehlt; ebenso wurde die Korbträgerin antikischer gestaltet.

In bewegten und dramatischen Szenen wie "Der Bethlehemitische Kindermord" griff man ebenfalls gern auf die Antike zurück, der hier die Ausdrucksgebärde der sterbenden Kreusa und der fliehenden Medea entnommen ist. Dabei kommen die antiken Anregungen erst in einem verhältnismäßig späten Stadium bei der Entwicklung der Komposition hinzu.

Die Bedeutung der Stiche Marcantons innerhalb des Werkstattprozesses bei Raffael ist bei den einzelnen

Blättern unterschiedlich. Einige von ihnen stehen an einem markanten Punkt: Sie spielen eine Rolle bei der Entwicklung eines Figurentypus von zwei oder mehreren antiken Werken her. So wurden in der Venus des Blattes "Venus und Amor in einer Nische" zwei verschiedene antike Typen miteinander verschmolzen; dies dokumentiert der Stich; in einem weiteren Schritt über diese Wiedergabe hinaus wurde das Motiv fortentwickelt. Der gesteigerten Bewegung gegenüber der vermutlichen Inspirationsquelle beim Apoll aus "Die Schule von Athen" liegt wiederum ein antikes Werk zugrunde.

Ein weiterer Stich, "Die Frau mit den zwei Schwämmen", dokumentiert den Ergänzungsversuch eines unvollständig erhaltenen antiken Reliefs durch Raffael bzw. einen seiner Schüler, wobei die interessierende Gruppe aus dem Gesamtzusammenhang isoliert wurde. Die ergänzte Gestalt wurde in anderen Werken wieder verwendet.

Marcanton bildete seinen Reliefstil in dieser Zeit weiter aus, in den Werken "Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen", in "Venus nach dem Bade", "Ariadne" und "Die Frau mit den zwei Schwämmen". Sein Bemühen, einen von vorne nach hinten durchgehenden Bildraum zu schaffen, wird in "Lukrezia" und "Der Bethlehemische Kindermord" bereits von größerem Erfolg gekrönt als in "Triumph eines römischen Feldherrn", doch auch diese Blätter bleiben heterogen und der bruchlose Übergang gelingt nicht ganz.

5. MARCANTONS WERKE BIS ZUM SACCO DI ROMA

5.1. Vorwiegend eigenhändige Wiedergaben römischer Monumente

Silen, gestützt von einem jungen Satyr

Als Vorlage für diese Arbeit diene, wie bereits frühere Autoren seit Passavant bemerkten³¹⁰⁾, ein antikes Relief. Es ist in Giorgio Zoegas Werk: "Bassi rilievi antichi del palazzo Albani" wiedergegeben und mit der Unterschrift: "Acrato sorretto da un Satiro" versehen³¹¹⁾. Da nach Kreuzer Acratos mit Silen aus dem Gefolge des Bacchus identisch ist, gab bereits Delaborde dem Stich obigen Titel³¹²⁾; noch Thode hatte ihn, wie auch Bartsch, "Der alte und der junge Bacchant" genannt³¹³⁾.

Heute scheint das Relief verschollen zu sein.

Gegenüber der antiken Vorlage wurden im Stich kleinere Veränderungen vorgenommen: Der Baumstumpf rechts wurde durch einen Bottich ersetzt; hinzu kamen der an diesen gelehnte Petasos, die pedumförmige Weinrebe rechts sowie der Baum links, welcher letzterer möglicherweise erst von Marcanton hinzugefügt wurde. Silen hält einen kleinen Zweig in der Rechten. Der Altar links wurde vereinfacht; die Masken sind im Profil zu sehen, und es fehlen die beiden Thyrsosstäbe. Insgesamt sind die Proportionen etwas gelängt, und Silen wirkt dadurch schlanker.

Die verhältnismäßig kräftig modellierenden, langen Linien sowie ihr geschickter und rationaler Einsatz zeigen, daß diese Arbeit später als "Weinlese", die, wie oben erwähnt, um 1516 zu datieren wäre,

entstanden ist. Die Muskulatur ist akzentuierter und härter und steht dem um 1520 gestochenen Blatt "Herkules und Antäus" bereits näher.

Die zwischen dem antiken Relief und Marcantons Stich vermittelnde Zeichnung dürfte, wie bereits de Witt vermutete³¹⁴⁾, auf Giulio Romano und nicht auf Raffael zurückzuführen sein. Dafür spricht die Verwandtschaft dieses Stiches mit "Herkules und Antäus", dessen - verlorengegangene - Vorzeichnung demselben Künstler zugeschrieben wird³¹⁵⁾. Der junge Satyr und Antäus ähneln einander sehr: Die Schwere der Glieder, die Modellierung der Linien sowie der etwas schnabelartig wirkende Teil des Gesichtes um Mund und Nase sprechen dafür, daß Giulio Romano die Vorlage schuf. Man vergleiche das Blatt auch mit Zeichnungen wie beispielsweise dem Fragment mit dem Kopf eines Engels in Amsterdam³¹⁶⁾ und "Zwei Tritonen" in London u.a.

Die Krönung Trajans

Die Vorlage für diesen Stich war eine - nicht mehr erhaltene - Zeichnung nach dem Relief des Triumphbogens Trajans, das seit dessen Zerstörung den Konstantinsbogen in Rom schmückt³¹⁷⁾.

In der linken Bildhälfte steht Trajan zwischen Roma und der ihn mit einem Lorbeerkranz krönenden Viktoria; im rechten Teil greifen zwei Reiter und zwei Fußsoldaten Asiaten an. Der Stich gibt das Relief in leichter Untersicht wieder, also etwa aus dem Blickwinkel, aus dem der Betrachter es sieht. Gegenüber dem Original ist es in einigen Details verändert: So sind die Köpfe der Männer im Hintergrund hinter der Krönung im Stich etwas kleiner und gleichmäßiger

gebildet und treten räumlich weiter zurück; Viktoria ist im Halbprofil zu sehen, und ihr rechter Flügel fehlt. Rechts im Hintergrund befindet sich eine Mauer. Der knieende Asiat trägt im Unterschied zum Relief einen Turban; der Kopf desjenigen ganz rechts gleicht dem Kopf Laokoons aus der berühmten, 1506 gefundenen Gruppe³¹⁸⁾; er hält einen mit zwei lyraförmigen Motiven geschmückten Schild. Die Köpfe der Pferde sind mehr en face zu sehen. Von diesen Veränderungen dürften der Turban, der Laokoonkopf sowie der Schild auf den Autor der Vorzeichnung zu dem Stich zurückgehen. Die Mauer hingegen, die anscheinend die Komposition seitlich abschließen und durch das perspektivisch angelegte Gesims mehr Raumtiefe schaffen soll, sowie die regelmäßigere Bildung der Köpfe hinter Trajan sind charakteristisch für Marcanton und daher wohl auf ihn zurückzuführen³¹⁹⁾.

Weitere Nachzeichnungen nach diesem Relief enthält u. a. das Sienesische Skizzenbuch des Giuliano da Sangallo, und vom rechten Teil gibt es eine Wiedergabe Peruzzis. Als Vorlage für den Stich kommt keine von ihnen in Frage, da die stilistischen Unterschiede zu groß sind und letztere das Relief aus einem anderen Blickwinkel wiedergibt. Sangallos Blatt zeigt das antike Werk ohne Ergänzungen, während Peruzzi durchaus Ergänzungsversuche vorgenommen hat, die denen im Stich jedoch nur teilweise gleichen: So ist die Stange in der rechten Hand der Roma im Stich zu einer auf dem Boden aufliegenden Lanze ergänzt, die einen vertikalen Abschluß der Komposition nach links bildet; in dieser Form könnte die Ergänzung also von Marcanton stammen. Bei der Axt, die der Soldat rechts neben Roma hält, verlängerte Peruzzi den Stiel nach oben, während im Stich die Klinge weggelassen ist. Den Lorbeerkranz

gibt der Stich perspektivisch "richtiger" wieder. Trajan hält in der Zeichnung mit der linken Hand die Scheide mit dem Schwert, bei Marcanton nur einen Gewandzipfel. Bei diesen Veränderungen ist es schwierig zu sagen, ob sie "Fehler" des Stechers sind oder bereits in der Zeichnung vorkamen.

In den Einzelformen kopiert der Stich das Relief nicht stilgetreu, sondern ist in einem "style relativement moderne"³²⁰⁾ klassischer Prägung gehalten. Für die Vermutung Delabordes jedoch, Marcanton habe nach einer Vorlage Giulio Romanos gearbeitet³²¹⁾, gibt es wenig Anhaltspunkte.

Der Stich ist in die 20er Jahre, etwa zwischen 1520 und 1525, zu datieren und ist eine der hervorragendsten Arbeiten Marcantons. Das Linienwerk ist optimal eingesetzt, die Körperformen differenziert und plastisch herausgearbeitet. Die stoffliche Qualität der Gewänder und Rüstungen kommt gut zum Ausdruck; erstere überspielen die Körper nur leicht. Da der Hintergrund dunkel gehalten ist, wirkt er weniger, wie bei anderen Stichen, wie die Rückwand eines Reliefs, sondern suggeriert größere Tiefe des Bildraumes. Die Gruppe folgt diesem Tiefenzug nicht, sondern bleibt der Bildebene verhaftet. Obwohl die einzelnen Figuren nahezu rundplastisch wirken, bleibt die Konzeption des Raumes gegenüber einem Stich wie "Triumph eines römischen Feldherrn" unverändert, ein Blatt, in dem die Gruppe ebenfalls keinen Tiefenzug aufweist und sich vor einer weiten Landschaft befindet.

Löwenjagd

Diesen Stich arbeitete Marcanton nach einer Zeichnung Peruzzis, die das antike Sarkophagrelief einer Löwenjagd wiedergibt³²²).

Er trägt am unteren Rand die Inschrift: QVE STABANT VIX HOSPITIBUS SPECTANDA SEPVLCHRA QVILIBET ARBITRIO IAM VIDET ILLA SVO . Darunter liest man eine Angabe über den ehemaligen Standort des Sarkophages: ROMAE IN IMPLVVIO *S*PETRI. Er befand sich im frühen 16. Jahrhundert also im Hof von St. Peter. Wahrscheinlich gelangte er 1609/10, als das Atrium abgerissen wurde, in den Besitz des Neffen Pauls V., Scipione Borghese, der wenige Jahre darauf an der Innenfassade des von ihm erworbenen Casino Rospigliosi Jagdreliefs anbringen ließ³²³). Dort sieht man ihn noch heute.

Peruzzis Zeichnung datiert Frommel in die Jahre 1525-27; sie ist von einer "weich-zerfließenden Qualität", eine Eigenschaft, die nach demselben Autor Peruzzis Stil in dieser Zeit kennzeichnet³²⁴). Demnach handelt es sich bei dem Stich um eine der spätesten Arbeiten Marcantons vor dem Sacco di Roma im Jahre 1527, der seiner Aktivität in dieser Stadt ein Ende setzte.

Die Zeichnung weicht in Vielem von dem Relief ab: Der obere Bildrand liegt nicht mehr unmittelbar über den Köpfen, sondern höher, und links fügte Peruzzi einige Bäume mit dichtem Laub hinzu. Die einzelnen Figuren veränderte er in ihren Proportionen und verbesserte sie. Jeder von ihnen verlieh er mehr Spannung und Dynamik, und die gesamte Gruppe wirkt gegenüber dem Relief einheitlicher und von einer durchgehenden Bewegung erfaßt. Das Tier zwischen den Beinen der Amazone in der Mitte ergänzte er sinnvollerweise zu einem Löwen und nicht zu einem Hund, wie später

im Barock der Restaurierer³²⁵⁾. Die reitende Amazone rechts blickt in der Zeichnung nach vorne und wendet nicht den Kopf zur Seite. Der Löwe vor ihr ist kleiner. Auch die Kleidung veränderte Peruzzi geringfügig. Der im Profil dargestellte Kopf im Hintergrund trägt klassischere Züge. Dies alles zeigt, wie dieser Künstler hinter der mittelmäßigen Ausführung des antiken Reliefs die Qualität der Komposition erkannte und sie in seiner Zeichnung herausarbeitete.

Die Angleichung der Gestalten an einen klassischen Typus und ihre Straffung trieb Marcanton noch weiter: Der Stich wirkt wesentlich plastischer, die einzelnen Figuren heben sich besser von dem gleichmäßig grau schraffierten Hintergrund ab und sind stärker voneinander isoliert, während sie sich in der Zeichnung flächenhaft miteinander und mit dem Hintergrund verbinden. Der Torbogen links ist höher, und das Pferd hält seinen Kopf steiler, sodaß dieser zusammen mit dem Hals nahezu ein Rechteck bildet. Dadurch, daß er den Mann im Hintergrund zwischen dem Pferd und dem Soldaten rechts von ihm, im Gegensatz zur Zeichnung, ziemlich dunkel schraffiert, betont Marcanton die Senkrechte, die sich in dem Baumstamm nach oben fortsetzt. Der Akzentuierung der Vertikalen dient auch die Ergänzung der Bäume rechts.

Auf diese Weise dämpft der Stecher den Fluß der Bewegung und zwingt sie in ein System von Senkrechten und Waagerechten. Hatte Peruzzi die dynamische Kraft der antiken Komposition zur Geltung gebracht, so gestaltet Marcanton sie nach rein formalen und abstrakten Gesichtspunkten.

Im Ganzen jedoch hält sich Marcanton in seiner Arbeit engstens an Peruzzi, enger als beispielsweise in seinem frühen römischen Stich "Triumph eines rö-

mischen Feldherrn". Hierbei hatte er gelegentlich noch Proportionen geändert, die Typen umgebildet und die etwas eckigen Bewegungen der Gestalten gerundet, also die Zeichnung im Sinne der Antike verändert. In "Löwenjagd" sind diese Unterschiede wesentlich geringer; denn die Typisierung und Korrektur "nella maniera all'antica" hatte bereits Peruzzi gegenüber dem Relief vorgenommen.

Diese Verringerung des Unterschiedes wird auch darin deutlich, daß Marcanton in seinem früheren Stich eine von der Vorlage unterschiedliche Strichtechnik anwenden mußte, um diese Formen plastischer bilden zu können. In "Löwenjagd" ist dies nicht mehr notwendig; hier imitiert der Stecher auch die Strichlagen, setzt jedoch feinere Linien ein und legt sie dichter nebeneinander, sodaß er Hell und Dunkel besser differenzieren kann. Diese stilistische Annäherung der beiden Künstler aneinander zeigt die gemeinsame Formung, die sie in den Jahren der Zusammenarbeit mit Raffael erfahren haben. So dürften zwischen den beiden Zeichnungen Peruzzis nahezu 20 Jahre und zwischen den beiden Stichen etwa 14-16 Jahre liegen.

Marcanton führte die Arbeit gegenüber Stichen wie "Herkules und Antäus" und "Die Krönung Trajans" summarischer und teilweise schematischer aus, beispielsweise den Oberkörper der sitzenden Amazone, den reitenden Soldaten und den Mann ganz rechts.

Stellenweise ist der Kontur mehrfach gezogen. Möglicherweise beteiligte sich die Werkstatt an der Ausführung des Stiches.

Die Zeichnung Peruzzis, die ein wenig größer ist als der Stich, scheint nicht zur Übertragung auf die Kupferplatte gedient zu haben, da sich keine Spuren davon finden. Da eine solche Zeichnung leicht der Zerstörung ausgesetzt war, dürfte sie vielmehr ange-

fertigt worden sein, um dem Stecher bei der Weiterarbeit als Vorlage zu dienen.

In den Uffizien in Florenz befindet sich eine Nachzeichnung nach dem Stich³²⁶⁾. Mit Bleistift ist der Name Giulio Romanos vermerkt. Zweifellos ist der Autor des Blattes im engsten Umkreis Raffaels zu finden, und es kommt dem Stil Giulios am nächsten. Die Physiognomien, die teilweise in Häkchen auslaufenden Linien etwa an den Gewändern der Amazonen sowie die etwas unruhige und fleckenhafte Verteilung der Lichter ähneln seinen Zeichnungen am meisten.

5.2. Stichfolgen nach Antiken

Die zwölf römischen Kaiser

In dieser zwölfteiligen Suite sind die zwölf römischen Kaiser nach antiken Münzbildnissen wiedergegeben, und zwar im Einzelnen Julius Cäsar, Augustus, Tiberius, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus, Domitian und Trajan.

Es ist die Folge, von der nach Vasari Raffael zwei Blätter Dürer nach Nürnberg schickte: "E non molto dopo, i dodici imperadori antichi in medaglie: delle quali carte mandò alcune Raffaello in Fiandra ad Alberto Duro, il quale lodò molto Marcantonio,..."³²⁷⁾.

Für viele dieser Stiche lassen sich ähnliche, aber nur in einem Falle genau übereinstimmende antike Münzen finden. Thode nennt zwar für jedes Porträt eine Reihe von möglichen Vorbildern³²⁸⁾, aber nur wenige von ihnen besitzen genügend Ähnlichkeit.

Thode gibt bereits kurze Beschreibungen der einzelnen Stiche, und zwar der Legenden und der Büsten; seine Angaben zu den antiken Vorlagen sind hingegen noch etwas zu modifizieren³²⁹⁾:

Julius Cäsar: Eine genaue Übereinstimmung in Porträt und Legende mit heute bekannten antiken Münzen läßt sich nicht feststellen. .

Augustus: Auch in diesem Fall läßt sich keine bestimmte Vorlage aufzeigen.

Tiberius: Hierfür weist Thode mehrere ähnliche bronzene Medaillen nach.

Claudius: Auch für Claudius finden sich mehrere ähnliche Münzen und Medaillen, aber keine stimmt genau mit dem Stich überein.

Nero: Von den von Thode genannten Medaillen gleicht die bei Cohen I unter der Nummer 270 aufgeführte Münze dem Stich beinahe; in der Legende ist bei Marcanton vor dem Wort NERO lediglich noch die Bezeichnung IMP hinzugefügt.

Galba: Die größte Ähnlichkeit mit der Wiedergabe Marcantons besitzt die Münze Nr. 236, die ihrerseits Nr. 235 gleicht; der Stich ist ihr gegenüber allerdings seitenverkehrt gehalten, und die Legende ist geringfügig verändert.

Otho: Die von Thode genannten silbernen Medaillen Cohen I, Nr. 3, 5 und 16 weisen keine genaue Übereinstimmung mit dem Stich auf.

Vitellius: Auch mir ist keine antike Münze, die als Vorbild in Frage käme, bekannt.

Vespasian: Thode nennt eine Reihe Münzen als mögliche Vorlagen; große Ähnlichkeit besitzt der Stich nur mit Cohen I, Nr. 151, aber das Blatt mit der Darstellung des Titus kommt dieser Medaille noch näher.

Titus: Die Übereinstimmung dieser Darstellung mit Cohen I, Nr. 151, bemerkte Thode anscheinend nicht, da er diese Münze nur unter den Vespasian ähnlichen nennt. Dies ist jedoch der einzige Stich der Folge, bei dem sich eine genaue Übereinstimmung mit einer antiken Medaille nachweisen läßt.

Domitian: Am nächsten kommt diesem Blatt Cohen I, Nr. 470 und nicht Nr. 471, wie Thode schreibt.

Trajan: Thode nennt eine Reihe ähnlicher Münzen, von denen jedoch keine dem Stich genau gleicht.

Somit lassen sich auch heute im Wesentlichen - bis auf eine Ausnahme, nämlich den Stich des Titus -, wie schon Thode schrieb, nur die Gattungen nachweisen, an die die Stiche sich halten.

Oberhuber stellt fest, daß hier "Münzen erstmals im Stich bedeutend vergrößert (wurden), wie das später allgemein geschah"³³⁰).

Zu einem dieser Stiche, nach einer Titusmünze, befindet sich eine nahezu gleichgroße Vorzeichnung in der Albertina in Wien. Oberhuber schreibt sie, gemeinsam mit einigen anderen Zeichnungen, Marcanton zu³³¹). Es handelt sich dabei, wie gesagt, um den einzigen Stich, für den sich eine bestimmte antike Medaille als Vorlage nachweisen läßt. Die Anlage einer Münze ist in der Zeichnung wesentlich getreuer wiedergegeben, da die Legende sich nicht durch einen weißgelassenen Streifen von der gesamten Fläche, die den Hintergrund für die Büste bildet, abhebt. Die Strichlagen sowie Licht und Schatten sind ziemlich genau vorgegeben, im Stich jedoch weniger differenziert kopiert. Diese Zeichnung lag wohl dem Stecher vor, nachdem vermutlich diejenige, die zum Durchstechen der Zeichnung auf die Kupferplatte gedient hatte, durch diese Prozedur zugrundegegangen war.

Es ist nicht anzunehmen, daß die Zeichnung ihrerseits direkt nach der Münze entstand; ihre Größe und die Genauigkeit der Durchführung, die beide bereits den Stich vorbereiten, sprechen dagegen. Wahrscheinlich lag ihr eines der Münzmodellbücher zugrunde, die sich seit dem 15. Jahrhundert nachweisen lassen³³²).

Die Technik ist ungewöhnlich für Marcanton: Die Stiche sind sehr hart, von nahezu metallischem Charakter, was Davidson an der Eigenhändigkeit der Durchführung zweifeln läßt³³³). Doch die verhältnismäßig hohe Qualität eines Blattes wie desjenigen mit Trajan beispielsweise lassen die Vermutung zu, der

Meister habe teilweise selber gestochen und die Werkstatt sich weitgehend an der Ausführung beteiligt. Auch aufgrund der Tatsache, daß in dieser Folge wahrscheinlich erstmals Münzen "im Stich bedeutend vergrößert" wurden³³⁴⁾, also erstmals eine Folge dieser Art geschaffen wurde, spricht dafür, daß Marcanton die Arbeit nicht vollkommen seinen Mitarbeitern überließ.

Die Stiche sind sicher nach 1515 entstanden, also nachdem Marcanton begonnen hatte, eine Werkstatt aufzubauen. Sie müssen aber vor 1520, dem Todesjahr Raffaels, ausgeführt worden sein, da Vasari, wie eingangs zitiert, berichtet, Raffael habe Dürer einige dieser Stiche geschickt. Somit wäre die Folge von den drei im Rahmen dieser Arbeit besprochenen als erste entstanden.

Das Interesse an den römischen Münzporträts als antiken Kunstwerken, ähnlich wie bei den Folgen nach dem Musensarkophag in Wien und nach dem Hochzeitssarkophag in San Lorenzo fuori le mura, erkennt man daran, daß die Stiche gegenüber antiken Münzen und Medaillen stark vergrößert sind und jeder Münze ein Stich entspricht. Numismatisches Interesse spielte zweifellos eine wichtige Rolle, wie die einigermaßen richtige Wiedergabe der Legenden zeigt. Von größerer Bedeutung jedoch dürfte die Wiedergabe des Kaiserporträts gewesen sein; denn in den Stichen heben sich die Münzen, im Gegensatz zu der Vorzeichnung für "Titus", nicht als geschlossene Einheit vom Hintergrund des nahezu quadratischen Blattes ab, sondern die in gleichmäßigen waagerechten Linien schraffierte graue Fläche bedeckt, bis auf die weißgelassene Legende, das ganze Blatt. Daher ist dieses als einheitliche Fläche und Hintergrund für das Kaiserporträt aufzufassen.

Apoll, Minerva und acht Musen

Die Stiche dieser Serie sind durch weißgelassene dreieckige Schilde jeweils oben zu beiden Seiten der Nische als zusammengehörig gekennzeichnet. Thode sonderte sie als Suite von 10 Blättern aus einer Gesamtfolge von 16 Stichen, die Bartsch noch als zusammengehörig betrachtet hatte³³⁵⁾. Wie derselbe Autor des Weiteren feststellte, sind alle Figuren dieser Folge nach einem Sarkophagrelief gearbeitet, das Apoll, Minerva und die neun Musen wiedergibt³³⁶⁾ (Abb. 183, 184). Im 16. Jahrhundert stand dieser Sarkophag vor S. Maria Maggiore in Rom, seit dem 17. Jahrhundert in der Galleria Giustiniani in derselben Stadt und gelangte 1815 nach Wien, wo er sich heute im Kunsthistorischen Museum befindet³³⁷⁾.

Genaue Beschreibungen der Gestalten gibt bereits Thode, und er vergleicht sie, unter Berücksichtigung des noch unrestaurierten Zustandes des Reliefs im 16. Jahrhundert, mit ihren antiken Vorbildern. Danach sind die Unterschiede in der Wiedergabe von Details, wie der Haltung eines Kopfes oder Armes und in den Attributen, im Wesentlichen darauf zurückzuführen, daß die Stiche die damals noch unrestaurierten Figuren zu rekonstruieren suchten³³⁸⁾.

Nach Wegners Bestimmung der neun Musen des Reliefs³³⁹⁾ lassen sich auch die entsprechenden Stiche Marcantons bezeichnen:

Polyhymnia ist halb seitlich zu sehen; sie stützt den linken Unterarm auf einen Pfeiler, hält in der linken Hand eine Rolle und hat den rechten Arm so erhoben, daß sie mit der Hand ihr Kinn stützt. Kleio ist frontal dargestellt; ihren angewinkelten rechten Arm verbirgt sie unter dem Mantel, in der

Linken hält sie ein Tüfelchen.

Terpsichore

sieht man von vorne; ihr linker Fuß ruht auf einem niedrigen Sockel auf, Kopf und Oberkörper wendet sie nach rechts, und mit der Rechten greift sie nach der Kithara, die sie in der linken Hand hält.

Die vierte Muse ist Thaleia. Sie ist frontal gegeben, hält in der gesenkten rechten Hand eine halb geöffnete und in der geschlossenen Linken eine geschlossene Buchrolle

Die ebenfalls en face dargestellte Urania hält in der herabhängenden linken Hand eine Schriftrolle, der rechte Arm ist angewinkelt, und die rechte Hand hält sie vor die Brust.

Das unvollständigste Blatt dieser Folge stellt Melpomene dar, die mit der gesenkten Rechten ihr Gewand greift und in der Linken eine Maske hält.

Erato steht aufrecht; in der Linken hält sie die Kithara, mit einem Plektron in der Rechten ist sie im Begriff, das Instrument zu spielen. Welche der noch fehlenden beiden Musen des Reliefs, Euterpe oder Kalliope, in dem bei Bartsch unter der Nummer 278 beschriebenen Stich³⁴⁰⁾ dargestellt ist, muß offenbleiben, da mir kein Abzug dieses anscheinend sehr raren Blattes bekannt ist³⁴¹⁾.

Wie bereits Thode feststellte, unterscheiden sich die Gestalten in den Stichen dadurch vom Original, daß sie weniger schlank sind³⁴²⁾. Außerdem wirken sie standfester. Über die von diesem Autor festgestellten Veränderungen hinaus, die darauf zurückzuführen sind, daß der Sarkophag im 16. Jahrhundert noch unrestauriert war, wurde bei einigen Gestalten auch die Komposition beinahe unmerklich ein wenig verändert: So greift bei Minerva der rechte Oberarm, der original erhalten ist³⁴³⁾, im Stich nicht so weit nach außen aus, sondern liegt enger am Körper an; dadurch wirkt der Umriß geschlossener und die

ganze Gestalt kompakter. Polyhymnia hält im Stich die Schriftrolle in ihrer Hand mehr waagrecht, sodaß der Linienschwung, der vom Unterschenkel des linken Beines über den rechten Unterarm zum Kopf führt, ein wenig gebremst und die größere Breite der Figur unterstrichen wird. Kleio hält, ähnlich wie Minerva, ihren rechten Oberarm dichter am Körper, und hinter ihrem Spielbein fällt - anders als im Relief - ein Stück Gewand senkrecht; auf diese Weise wird der seitliche Umriß nahezu vertikal und verleiht der ganzen Gestalt größere Geschlossenheit. Eine ähnliche Wirkung findet man bei Urania, bei der ebenfalls ein Stück Gewand hinter dem etwas angewinkelten rechten Bein gerade herabhängt. Bei Melpomene ist der linke Fuß weiter nach außen gestellt und die Maske niedriger gehalten, sodaß sich die Figur des Stiches leichter von einem regelmäßigen Oval umschreiben ließe als im Relief.

Diese geringfügigen Veränderungen dienen, wie gesagt, dazu, dem Umriß größere Geschlossenheit und der Figur mehr Standfestigkeit zu verleihen. Gemeinsam mit der gegenüber dem Relief geringeren Schlankheit der Figuren dienen diese Eigenschaften ihrerseits dazu, die Herauslösung der einzelnen Gestalten aus dem Gesamtzusammenhang des Reliefs und ihre Isolierung in Nischen in Einzelstichen zu ermöglichen.

Ob die Ergänzungen gegenüber dem noch unrestaurierten Sarkophag von Marcanton stammen, ist ungewiß. Aber die eben beschriebenen stilistischen Veränderungen und die Isolierung der Figuren in Nischen könnten auf Marcanton zurückgehen; denn erstere wurden weiter oben für "Löwenjagd", zu der sich eine Vorzeichnung Peruzzis erhalten hat, und für den wesentlich früher entstandenen Apoll aus "Die Schule

von Athen" nachgewiesen.

Gleichzeitig besagen diese Veränderungen, daß die Folge unter der Aufsicht und Verantwortung Marcantonios entstanden sein muß, wenn auch die Ausführung wahrscheinlich, wie Delaborde³⁴⁴⁾ und andere Autoren meinen, weitgehend der Werkstatt oblag.

Mehrere Stiche dieser Serie sind unvollendet, so diejenigen mit Apoll und den Musen Kleio und Terpsichore.

Bereits Kristeller datierte die Folge in die 20er Jahre³⁴⁵⁾.

Stichfolge nach dem Hochzeitssarkophag in San Lorenzo fuori le mura

Die Blätter dieser sechsteiligen Folge sind durch peltaförmige Schilde links und rechts oberhalb der Nischen als zusammengehörig gekennzeichnet. Sie geben einige der weiblichen Gestalten eines Hochzeitssarkophages aus dem 3. Jahrhundert wieder³⁴⁶⁾, der sich in Rom in S. Lorenzo fuori le mura befindet.

Dieser Sarkophag diente im 13. Jahrhundert einem Neffen des Papstes Innozenz IV., Kardinal Guglielmo Fieschi di Lavagna, als Grab³⁴⁷⁾.

Die Vorderseite des Sarkophages zeigt rechts das heiratende Paar, in der Mitte eine Opferung und links einen sich auf die Mitte zu bewegendem Zug von vier Personen, deren jede einen anderen Gegenstand in der Hand hält. Von letzterer Gruppe stammen drei der Stiche.

Die übrigen drei Blätter stellen die drei weiblichen Gestalten der rechten Schmalseite dar.

Roszbach, und in seinem Gefolge Thode, deutet die Gestalten folgendermaßen³⁴⁸⁾: Die Figur ganz links im Relief der Vorderseite stellt eine "Stadtgottheit als Tyche oder Fortuna" dar; sie trägt einen ärmellosen Chiton und auf dem Kopf eine Mauerkrone mit Toren und Zinnen; in der Hand hält sie ein Füllhorn.

Die männliche Gestalt neben ihr ist nicht im Stich festgehalten. Die Gestalt rechts daneben im gegürteten Chiton mit einem Kranz ist als Frühlingsgott anzusehen, und diejenige, die eine vogelförmige Lampe in ihrer Hand hält, als Venus.

Die drei Figuren der Schmalseite stellen die drei Grazien dar, denen es oblag, die Braut zu schmücken. Die Grazie ganz links trägt eine Cista mit halbgeöffneter Deckel, diejenige in der Mitte, in doppeltem Chiton, hält ein rundes Gefäß, und die dritte Grazie, rechts, einen Spiegel.

Auch hier, wie bei den Stichen nach dem Musensarkophag in Wien, wurden bei einigen Figuren fehlende Teile ergänzt. Was den Zustand des Reliefs angeht, so zeigte Marita Horster, daß er seit 1550 unverändert ist³⁴⁹⁾, der Sarkophag also nicht restauriert wurde. Die Ergänzung der wenigen fehlenden Teile im Stich muß nicht bedeuten, daß die Reliefs im frühen 16. Jahrhundert ergänzt waren; es ist wahrscheinlicher, daß der Künstler, der Marcanton die Vorlagen lieferte, die Figuren in den Zeichnungen vervollständigte.

So wurden im Stich bei der Stadtgottheit, die an der Vorderseite des Sarkophages ganz links zu sehen ist, der rechte Unterarm, der oberhalb des Ellenbogens abgebrochen ist, die rechte Hand, die Nase, Teile

des Füllhorns sowie einige Finger der linken Hand ergänzt. Der Frühlingsshore fehlt im Original nur die Nasenspitze. Bei Venus wurden im Stich angefügt: Der linke Unterarm, der unterhalb des Ellenbogens abgebrochen ist, die linke Hand sowie ein Teil der Nase. Die in wesentlich flacherem Relief gehaltenen drei Grazien an der Schmalseite sind nahezu vollständig erhalten. Für die beiden teilweise abgebrochenen Finger an der rechten Hand der links dargestellten Grazie ist die Position noch zu erkennen.

Auch in diesen Stichen, wie in denen nach dem Musensarkophag in Wien, sind die Figuren in Nischen isoliert. Für die Darstellung in Einzelblättern sind sie statuarischer aufgefaßt als im Zusammenhang der Reliefs. Sie sind ebenfalls weniger schlank. Die Veränderungen, die sich auch für einige Stiche nach dem bereits erwähnten Musensarkophag feststellen lassen, sind in dieser Folge geringfügiger. Lediglich bei der Stadtgottheit ist die Mauerkrone etwas breiter und größer gebildet, um sie besser dem Verlauf des oberen Nischenrandes einzupassen, und die - ergänzten - Früchte des Füllhorns befinden sich näher an ihrem Kopf, sodaß sie sich leichter dem Rund des Nischenbogens einbeschreiben läßt; ihre Hüfte schwingt nicht so weit aus wie im Relief. Die Frühlingsshore hält im Stich ihren rechten Unterarm mehr waagerecht, und das Stück Gewand, das vom Rücken über die rechte Hüfte nach vorne geführt wird, ist stärker waagerecht betont. Venus hält im Stich ihren rechten Oberarm dichter am Körper, sodaß ihr Umriß von der rechten Schulter hinab bis zur Kniekehle nahezu eine durchgehende Gerade bildet.

Auch diese Folge dürfte zu einem großen Teil die Werkstatt ausgeführt haben. Innerhalb der Serie spürt man größere Qualitätsschwankungen als bei den Musen

nach dem Wiener Sarkophag. So sind die Stiche nach der Grazie in der Mitte und nach derjenigen rechts an der Schmalseite wesentlich schlechter durchgeführt: Ihre Haltung wirkt gegenüber den übrigen Gestalten verkrampft; im Gegensatz zu diesen sind sie in den Proportionen gegenüber dem Original nicht verbreitert; die Profile sind verzeichnet. Besonders fällt der Unterschied zum Stich nach der im Relief rechts dargestellten Grazie auf, die entspannt und souverän in ihrer Nische steht und eher wie eine Matrone wirkt, nicht jung und grazil wie an dem Sarkophag.

Diese Matronenhaftigkeit scheint ein Kennzeichen für den Spätstil Marcantons zu sein³⁵⁰⁾. Daher, und aufgrund der wesentlich sichereren Anlage der Figur, ist anzunehmen, daß sie im Stich von Marcanton vorgegeben und die Binnenzeichnung vielleicht in großen Teilen von ihm durchgeführt wurde. Auch bei den drei Blättern nach dem Relief der Vorderseite deutet die größere Sicherheit in der Anlage der Figur auf eine direkte Einflußnahme Marcantons hin. Bei den beiden weiter oben erwähnten Grazien scheint dies nicht der Fall gewesen zu sein, sondern die ganze Arbeit dürfte von einem Gehilfen stammen.

Dadurch, daß die beiden im Relief der Schmalseite rechts dargestellten Grazien als einzige im Stich die Proportionen des Originals beibehalten, also nicht verbreitert wurden, ist anzunehmen, daß in den Vorzeichnungen zu sämtlichen Stichen die Proportionen der Figuren in etwa denen des Originals glichen; denn da alle zu diesem Sarkophag gehörigen Gestalten auch als zusammenhängende Stichfolge gekennzeichnet sind, dürften sämtliche Vorlagen von derselben Hand stammen und nicht verschiedenartige Zeichnungen meh-

rerer Künstler gewesen sein. Das bedeutet, daß nicht nur, wie bereits bei der Folge der Musen gezeigt wurde, die kleinen Akzentverschiebungen in der Komposition einer Figur, sondern auch die Veränderung der Proportionen, die geringere Schlankheit, auf Marcanton zurückgehen, und nicht auf den Zeichner. Wahrscheinlich gab es nur eine Zeichnung mit mehreren Figuren dieses Sarkophages, und die Isolierung in Einzelstichen und die Einstellung in Nischen dürfte somit auf Marcanton zurückzuführen sein.

Auch diese Folge ist, wie es bereits Kristeller tut³⁵¹⁾, in die 20er Jahre zu datieren. Sie ist vollendeter als die Suite nach dem Musensarkophag in Wien, doch bis auf eine Ausnahme sind auch hier die peltaförmigen Felder zu beiden Seiten der Nischen noch weiß gelassen.

5.3. Stiche "all'antica", teilweise astrologischen und mythologischen Inhalts

Herkules und Antäus

Passavant hielt eine Zeichnung in Windsor, die er Raffael zuschrieb und die heute als Werk Signorellis erkannt ist, für die Vorlage zu Marcantons Stich, modifiziert durch Giulio Romano³⁵²⁾.

Oberhuber hingegen fand sehr richtig in der statuarischen Gruppe des Herkules und Antäus aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. im Hof des Palazzo Pitti in Florenz die Quelle für die Gestalt des Herkules³⁵³⁾, die nahezu identisch ist und sich nur aus Gründen der Ponderation etwas weiter zurückbeugt.

Ähnlichkeit mit der Zeichnung weist lediglich Antäus auf, wobei allerdings sein linkes Bein hinter den Körper des Herkules gedreht ist.

Als statuarische Gruppe sind die beiden Figuren des Stiches wegen der Gewichtsverteilung undenkbar. Daher dürfte es keine solche antike Gruppe gegeben haben. Zwar sind die Körper und Körperteile im Einzelnen sehr plastisch herausgearbeitet, doch stehen sie auch hier reliefhaft vor dem Hintergrund. Hinter ihnen, vor der Baumgruppe, liegt das Löwenfell des Herkules, rechts soll die etwas ruinenhafte Rückwand eines römischen Tempels die Darstellung in eine antike Umgebung versetzen. Das Stück Landschaft im Hintergrund verleiht der Darstellung nur wenig Raumtiefe; sie wirkt reliefhaft flach.

Die Ausführung eines Holzreliefs in Wien nach dem Stich im Jahre 1522³⁵⁴⁾ gibt einen Anhaltspunkt für die Datierung. Aufgrund der Technik scheint der Stich nur kurz zuvor entstanden zu sein. Die Virtuosität,

mit der die Linien die sehr ausgeprägte Muskulatur zeichnen, die große Plastizität der Einzelformen erreichte Marcanton erst in den Jahren um Raffaels Tod.

Während Bartsch³⁵⁵⁾ die - verlorengegangene - Vorlage noch Raffael zuschreibt, neigt die neuere Forschung seit Passavant zur Zuschreibung an Giulio Romano³⁵⁶⁾. Die etwas diffuse Verteilung des Lichts, der Mangel an kompositioneller Einheitlichkeit, das geringe Verständnis für die Verteilung der Gewichte und den Bewegungsablauf sprechen für diesen Künstler. Man vergleiche u.a. den Gesichtsausdruck des Herkules mit der männlichen Gestalt in der Mitte seiner Zeichnung "Psyche empfängt eine Vase von Proserpina" und "Der Tod des Coeranus und die Flucht des Meriones", beide im British Museum³⁵⁷⁾.

Die drei Grazien

Die drei Grazien stehen in ihrer traditionellen Haltung vor einem Hintergrund mit Palmen. Die beiden Göttinnen rechts und links halten je einen Zweig mit Früchten in der Hand. Zu beiden Seiten stehen Pfeiler, und auf ihnen befinden sich Urnen, aus denen Wasser fließt. Unten sieht man eine Plinthe mit der Inschrift: SIC ROME CARITES NIVEO EX MARMORE SCVLIP. Nach Delaborde³⁵⁸⁾ kommt diese nur in Drucken des 2. Zustandes vor, auf den ersten Abzügen fehlt sie noch.

Derselbe Autor hält die sienesisische Gruppe für das wahrscheinliche Vorbild³⁵⁹⁾, jedoch sind die Unterschiede für eine direkte Abhängigkeit des Stiches zu groß. Von den vielen Darstellungen der drei Grazien kommen zwei Gruppen Marcantons Arbeit am nächsten. Die eine von ihnen ist heute verschollen,

Jedoch durch mehrere Beschreibungen und Wiedergaben bekannt. Erstmals findet man sie in den "Epigrammata" von Mazochi aus dem Jahre 1521, wobei er auch die Vasen zu beiden Seiten der Göttinnen erwähnt³⁶⁰). Des Weiteren ist sie in Cartari-Ausgaben (z.B. 1615, S. 538) wiedergegeben und dort mit der Inschrift: BATINA PRISCILLA NYMPHIS SACRVM versehen. Sie gehörte zu der Sammlung, die nach dem Tode des Kardinals Ludovico Podocattano um 1504/08 der spätere Eigentümer des Hauses, sein Neffe Livio oder ein Carlo da Fano, übernahm³⁶¹).

Am besten ist die Gruppe auf fol. 108 im Codex Coburgensis zu erkennen: Danach stimmt der Stich mit ihr in den Proportionen und einer gewissen Schwere der Glieder überein; die Stellung der Arme, die Haartracht und die Früchte in den Händen sind gleich. Lediglich die Haltung der mittleren der drei Grazien weicht etwas ab, und der Kopf der rechts befindlichen ist in der Wiedergabe des Codex Coburgensis im reinen Profil gegeben. Nach dem Holzschnitt bei Cartari befand sich zu beiden Seiten der Gruppe je ein rechteckiger Pfeiler mit einem umgekippten Gefäß, aus dem Wasser fließt. Im Stich dagegen ist einer der beiden Pfeiler rund und geschwungen, ähnelt also einem der in antiken Darstellungen vorkommenden stehenden Wassergefäße³⁶²), hinzu kommen die beiden herabhängenden Gewänder und im Hintergrund die Palmen.

Ob die zweite Gruppe - ein Marmorrelief in der Villa Albani³⁶³) - im frühen 16. Jahrhundert bereits bekannt war, ist ungewiß. Sie ist stark beschädigt, aber man kann deutlich erkennen, daß sie sich auf einer ähnlichen Flinthe wie die drei Grazien des Stiches befindet. Vom Hintergrund ist nichts mehr erhalten, jedoch sieht man auf der einen Seite noch

ein kleines stehendes Wassergefäß. Zwar sind die Gestalten höher und schmäler als im Stich, doch besitzt ihre Bewegung einen ähnlichen Schwung.

Unter den sonstigen erhaltenen antiken Gruppen mit den drei Grazien ist mir keine mit Palmen im Hintergrund bekannt. Die Pfeiler an den Seiten tragen entweder herabhängende Gewänder oder umgekippte Wassergefäße, nicht aber beides, wie im Stich. Daher, und aufgrund der Tatsache, daß die beiden Pfeiler verschiedene Formen aufweisen, scheint mir der Stich in engster Anlehnung an die beiden beschriebenen antiken Gruppen, vor allem an letztere, entstanden zu sein, jedoch keine bestimmte von ihnen genau zu reproduzieren.

Einen Anhaltspunkt zur Datierung bieten zwei Teiler von Maestro Giorgio aus dem Jahre 1525, von denen der eine die Gruppe allein, der andere in der Mitte eines Frauenbades wiedergibt³⁶⁴).

Die Technik entspricht etwa dem Stand um Raffaels Tod bzw. der frühen 20er Jahre in der Virtuosität, mit der das Linienwerk die Körperformen bildet, wobei sich der Schwung der Strichlagen gegenüber der zu bildenden Form beinahe zu verselbständigen droht. Die technische Qualität ist etwas geringer als in "Herkules und Antäus" und "Die Krönung Trajans", wo Marcanton die Linien optimal zur Bildung der Formen einsetzt.

Dennoch würde ich den Stich als vorwiegend eigenhändige Arbeit Marcantons ansehen.

Zusätzlich zu dem von Delaborde genannten 2. Zustand des Kupferstiches - mit Inschrift - scheint es noch einen weiteren Zustand zu geben. So befindet sich im Kupferstichkabinett in Berlin ein Abzug, auf dem sich die Inschrift weiter links, nämlich genau

in der Mitte, befindet und in dem die Buchstaben ungleich groß sind. Auch die Linien der Plinthe sind ungenauer gezogen und die Zwickel zu beiden Seiten des die Komposition abschließenden Bogens mit kurzen, unregelmäßigen waagerechten Linien und Punkten ausfüllt. Auch ein vermittelnder Halbschatten zwischen der Palme links und den Parallelschraffuren des Hintergrundes ist hinzugefügt. Es sieht so aus, als sei vor dem Drucken dieses Zustandes zumindest die Plinthe auspoliert und neu gestochen worden, und zwar, aufgrund der Qualitätsminderung, vermutlich von einem Gehilfen Marcantons.

Minerva

Für diesen Stich läßt sich kein direktes antikes Vorbild nachweisen. Einige Statuen jedoch, denen die Figur sehr nahe kommt, finden sich bei Reinach³⁶⁵⁾.

Die Haltung der Arme ist fast gleich, nur hält die Statuette die Lanze in der linken Hand, und in der gesenkten Rechten hält sie eine Kugel. Auch die Helme gleichen sich. Mir ist jedoch keine antike Minerva-Statue bekannt, die den Schild auf die gleiche Art hält. Einen Brustpanzer weisen ebenfalls einige auf.

Bei diesem Stich scheint darüberhinaus eine andere ikonographische Tradition eine Rolle zu spielen: Nach dem erhaltenen Material sieht es so aus, als gebe es keine antike Minerva, die auf einem Globus steht; vielmehr ist dies typisch für Nikestatuen und -statuetten. Auch tragen diese meist flatternde Gewänder, wie beispielsweise diejenige in Neapel.

Im Übrigen wirkt das Gewand der Minerva Marcantons

eher unantik. Es scheint zwar einem Peplos, wie ihn antike Minervastatuen tragen, nachempfunden zu sein; doch müßte man sich die Nadeln oder Knöpfe, die bei einem solchen Kleidungsstück Vorder- und Rückenteil an den Schultern zusammenhalten, sehr weit nach vorn auf die Brust gezogen vorstellen, da nur so die Ärmel, die aus dieser Stofffülle entstehen und unter dem Brustpanzer hervorquellen, zu verstehen sind. Im Gegensatz zu den meisten antiken Statuen der Göttin, bei denen der Gürtel des Apopygma, also des Überschlags, sichtbar ist, wird er hier von dem darüberfallenden Stoff verdeckt. Auch ist der Überschlag wesentlich länger als bei den antiken Figuren.

Der Stich gehört nicht zu den besten Arbeiten Marcantons. Die Schattenpartien an Hals, Wange und Kiefer wirken etwas plump, die Gelenke sind fast ungeschickt ausgeführt. Das Linienwerk ist teilweise nachlässig behandelt, der Kontur teilweise ungewöhnlich hart. Dennoch läßt sich diese Arbeit in die Zeit etwa von 1517 bis 1520 einordnen. Die Linien verraten, trotz der Mittelmäßigkeit der Ausführung, bereits mehr plastisches Formungsvermögen als die vermutlich um 1516 entstandene "Weinlese"; näher steht der Stich "Ariadne", die auch in dem oben genannten Zeitraum entstanden sein muß.

Die Vorlage zu der Arbeit könnte am ehesten von Peruzzi stammen. Nahezu identisch ist die Gestalt der Fortitudo in seiner Zeichnung "Justitia" im Wilton House.

Auch die Zeichnung "Sitzende Frau" im British Museum, die wesentlich früher, nämlich nach Pouncey und Gere um 1510³⁶⁶), entstanden sein muß, ist sehr ähnlich.

In der Bildung des Kopfes und den Strichlagen bei dem Gewand, vor allem bei den Falten vor dem Leib, steht

der Stich diesem Blatt äußerst nahe. Wenn also tatsächlich eine Zeichnung Peruzzis zugrunde lag, so ist sie wohl etwa in dieser Zeit entstanden, und somit dürften einige Jahre bis zur Umsetzung in den Kupferstich durch Marcanton vergangen sein.

Die Versöhnung zwischen Minerva und Cupido

Wie Wittkower zeigte, handelt es sich bei dieser Szene nicht um eine Darstellung des Friedens, wie man seit Vasari angenommen hatte, sondern um die Versöhnung zwischen Minerva und Cupido als Versöhnung zwischen Castitas und Voluptas³⁶⁷⁾. Die

Göttin trägt keine Waffen, und Cupido reicht ihr einen Ölzweig. In einer Kopie nach diesem Stich von Lorenzo de Musis, um 1550³⁶⁸⁾, liest man folgende Verse, die diese Interpretation begünstigen:

"Da Pallade pudica/ Ha d'oliva la bella rama/ Per mostrar che chi bram/ Haver Minerva amica/ Ed inefetto è di Virtù seguace/ Goder un interna pace"

(Abb. 208). Antike Einflüsse spielen hier eine wichtige Rolle. Bei Pirro Ligorio findet sich die Wiedergabe eines Tellur gewidmeten Votivsteins³⁶⁹⁾, dessen Relief dem Stich von allen am nächsten kommt.

Cupido zeigt jedoch bei Marcanton eine etwas veränderte Haltung, und Minerva hält ihre linke Hand vor die Brust und nicht vom Körper weg, um, wie sie es im Relief tut, einen von einer Schlange umwundenen Stab mit einem Palmzweig zu halten. Auch das Gewand ist unterschiedlich. Eine ähnliche Haltung mit vor die Brust gehobener Hand findet sich auch bei antiken Darstellungen von Venus und Amor wie beispielsweise derjenigen in einem Relief der Villa Albani in Rom³⁷⁰⁾. Auch das Gewand von der Brust ab-

würts weist Ähnlichkeit mit diesem Typus auf. Das aufgebauschte Stück Gewand hinter den Schultern der Minerva könnte ebenfalls auf antike Darstellungen zurückgehen, etwa auf die Sarkophage mit dem Urteil des Paris in der Villa Medici und in der Villa Pamphili, welche beide die Grundlage für den Stich "Das Urteil des Paris", der im vorigen Kapitel behandelt wurde, bilden, Marcanton und seiner Werkstatt also bekannt waren.

Im Werk Raffaels und seiner Werkstatt kommt die Gestalt Minervas als Maria in "Die Begegnung mit Elisabeth" im Prado, die um 1519 zu datieren ist, vor.

Die Haltung ist nahezu identisch, das Gewand, bis auf das aufgebauschte Stück, sehr ähnlich. Möglicherweise gehen die Gestalten der Maria und der Minerva auf dieselbe Studie zurück. Dabei wurde sie jedoch für den Stich "nella maniera all'antica", also in engster Anlehnung an die Antike, modifiziert, wie die Haartracht, die Bauschung des Gewandes und die vor die Brust, und nicht vor den Leib, gehaltene Hand zeigen. Die Bildung des Gewandes ist dabei allerdings nicht sehr gut durchdacht: Es entspricht nicht ganz der in der Antike üblichen Kleidung, und man kann sich nicht recht vorstellen, wie es geschnitten sein mag. Der Stich wurde sicher später ausgeführt als das Gemälde, wahrscheinlich in den frühen 20er Jahren. Die Linien bilden ein sehr sicher gezeichnetes Netzwerk; sie sind verhältnismäßig dick gezogen, dennoch wurden die Formen differenziert herausgearbeitet.

Im Museum der Stanford University befindet sich ein unvollständiger Druck, dessen unausgeführte Teile mit Feder in brauner Tinte gezeichnet sind; wahrscheinlich handelt es sich um einen Probeabzug. In der Witt Library findet sich dazu der Vermerk: "The additional drawing over this proof is very similar

to the finished engraving but is not slavishly copied from the engraving. It seems possible that the additional drawing may be by Marc Antonio Raimondi"³⁷¹⁾

Die zwei Sybllen und der Zodiacus

Zwei antik gekleidete Frauen, von denen die eine in ein Buch schreibt und die andere ein geschlossenes Buch in den Händen hält und in die Ferne blickt, sind unter einem Tierkreisfragment mit den Zeichen Waage und Skorpion zu sehen.

Frommel deutet die Wiedergabe als allegorische Darstellung des Konklave, das im Zeichen der Waage und des Skorpion vom 1. Oktober bis zum 18./19. November 1523 stattfand und zur Wahl von Clemens VII. führte³⁷²⁾. Seine Deutung der beiden Frauen als Sybllen³⁷³⁾ wird unterstützt durch die Inschrift, die der bei Marcanton freigebliebene Block in einer Kopie dieses Stiches trägt und die die Frauen als Tiburtinische und Cumäische Sybille bezeichnet: SIBILLA TIBVRTINA ET CUMIANA RAF VRB INVENT³⁷⁴⁾. Vermutlich sollte der Block auch im Originalstich beschrieben werden.

Zwar besagt der zweite Teil der Inschrift, die Komposition sei eine Erfindung Raffaels, was auch Delaborde annahm³⁷⁵⁾; Frommel jedoch schreibt sie bereits überzeugend Peruzzi zu³⁷⁶⁾. Der Stich ist in die letzten Jahre von Marcantons Tätigkeit in Rom zu datieren³⁷⁷⁾.

Die beiden Sybllen sind von antiken Gestalten beeinflusst. Diejenige, die den linken Fuß auf den Block stützt und in das Buch schreibt, geht auf Darstellungen der Viktoria des Typus der Viktoria von Brescia zurück, wie sie in der Antike mehrfach vorkommen. Diejenige von der Trajansssäule war mit ziem-

licher Sicherheit im frühen 16. Jahrhundert bekannt, da sie auch auf fol. 31r des Codex Escorialensis wiedergegeben ist, kommt also als Vorbild durchaus in Frage.

Die Flügel sind fortgelassen, die Proportionen und der Fall der Gewandfalten leicht verändert, das linke Bein höher aufgestützt. Es dürfte keine Verbindung, auch nicht indirekter Art, wie eine gemeinsame Vorzeichnung, zu fol. 31r des Codex Escorialensis bestehen, da Viktoria hier den linken Fuß wesentlich niedriger hält und das Gewand sehr anders als im Relief und im Stich gebildet ist.

Die andere stammt wahrscheinlich von einer Mänade auf einem Sarkophagrelief mit der Darstellung eines Bacchanals, heute im British Museum. Solche Mänaden kommen zwar in vielen Sarkophagreliefs vor, doch befand sich dieses nachweislich im frühen 16. Jahrhundert in Rom, und zwar in der Casa Maffei. Aspertini hielt es auf fol. 46v - 47 seines Wolfegger Skizzenbuches fest³⁷⁸⁾; es war also damals bereits bekannt.

Die Figur des Stiches ist ebenfalls in den Proportionen leicht verändert; darüberhinaus wendet sie den Kopf weiter nach rechts. Ob eine der damals bekannten Nachzeichnungen nach dem Relief, wie das genannte fol. 46v - 47 aus Aspertinis Wolfegger Skizzenbuch, eine norditalienische Zeichnung in Mailand³⁷⁹⁾ oder die Zeichnung der Werkstatt Raffaels im Skizzenbuch aus Fossombrone³⁸⁰⁾ vermittelten, läßt sich nicht feststellen.

5.4. Sonstige von der Antike angeregte Stiche

Der Standartenträger

Die Figur dieses Stiches scheint einem Entwurf Raffaels für eine "Auferstehung Christi" in Oxford entnommen zu sein³⁸¹⁾.

Unter den vielen in der Zeichnung skizzierten Gestalten hebt sich in der Mitte unten ein Fahnenträger in römischer Kriegerrüstung ab, der dieselbe Haltung wie derjenige im Stich aufweist. Zwar diente die Zeichnung sicher nicht unmittelbar als Vorlage für den Stich, doch muß diese eine detaillierte Ausführung nach dieser Figur oder einer gemeinsamen Vorlage gewesen sein. Der Fahnenträger Marcantons ist seitenverkehrt zu der Gestalt Raffaels gegeben.

Die dem Stich zugrundeliegende Vorzeichnung ist nicht erhalten. Bartsch nahm an, sie gehe auf Raffael zurück³⁸²⁾, während bereits Passavant und Delaborde sich für einen Schüler Raffaels, Giulio Romano oder Perino del Vaga, aussprachen³⁸³⁾. Am ehesten dürfte letzterer in Frage kommen; denn die geballte Kraft, die angespannte Bewegung dieser Figur konnte Perino sicher besser vermitteln als Giulio, dessen Gestalten im allgemeinen schlaffer und unbewegter wirken. Die Rückenmuskulatur des Fahnenträgers beispielsweise weist mit Figurenstudien in London große Ähnlichkeit auf, vor allem in dem nahezu zapfenartig auslaufenden Muskelstrang links der Wirbelsäule in Stich und Zeichnung; auch die Muskeln an den Oberarmen, an Gesäß und Beinen tragen eine ähnliche Handschrift. Die beiden genannten Londoner Zeichnungen werden von Pouncey und Gere in die letzten Jahre vor 1527 datiert³⁸⁴⁾; also muß auch die Vorlage für den Stich in dieser Zeit entstanden sein, und

der Stich kurze Zeit darauf (Abb. 217, 218).

Die Gestalt des Fahnenträgers sowohl im Oxforder Studienblatt als auch bei Marcanton dürfte auf eine Studie nach dem schon damals berühmten Torso Belvedere zurückgehen, welcher sich zu jener Zeit noch im Besitz der Colonna befand³⁸⁵). Dafür sprechen sowohl seine Haltung als auch die Betonung der Rückenmuskulatur. Daß Raffael sich mit dieser antiken Skulptur beschäftigte, bezeugt neben dem Fahnenträger der erwähnten Oxforder Zeichnung eine weitere Zeichnung in Oxford, ein Wächter für "Die Auferstehung Christi"³⁸⁶).

Eine Federzeichnung in Rom, die unter dem Namen Raimondis aufbewahrt wird, ist sicher nicht als eine solche Studie anzusehen. Sie scheint eher nach derselben Vorlage wie der Stich gearbeitet zu sein, möglicherweise von einem Michelangelo nahestehenden Zeichner. Von Marcanton stammt sie in ihrem äußerst manierten und nervösen Charakter sicher nicht³⁸⁷).

Die Figur findet man als Christophorus in Tizians Holzschnitt "Triumph des Glaubens" wieder. Dabei dürfte Fischel mit seiner Annahme recht haben, Christophorus gehe auf den Stich Marcantons³⁸⁸) oder auf seine Vorlage zurück, und nicht umgekehrt der Standartenträger auf Tizian; denn Marcantons Gestalt mit ihrer betont herausgearbeiteten Muskulatur steht dem Torso näher; Tizians Figur hingegen erscheint als Weiterentwicklung und Übernahme in den Bereich der christlichen Kunst.

Eine weitere Nachzeichnung nach dem Standartenträger Marcantons bzw. der verlorengegangenen Originalzeichnung, im Louvre, nennt Fischel in seinem bereits angeführten Aufsatz. Er erwähnt auch den Einfluß der Studie auf die Schule von Bologna u.a.³⁸⁹).

Delaborde setzt die Entstehung des Stiches in die letzten römischen Jahre Marcantons: "La pièce connue sous le titre de l'homme au drapeau semble appartenir à peu près à la même époque assez voisin de celle où Marc-Antoine allait cesser de travailler"³⁹⁰).

Tatsächlich dürfte er ein wenig später als "Herkules und Antäus" entstanden sein, eine Arbeit, für die - wie erwähnt - eine Entstehungszeit um 1520 anzunehmen ist; dafür spricht auch die oben besprochene Datierung der möglichen Vorlage.

Die Qualität der Arbeit Marcantons liegt unter dem Durchschnitt seiner Produktion. Große Teile des Blattes sind sehr summarisch gestochen, wie beispielsweise Oberschenkel und Gesicht des Standartenträgers, ferner der Löwe zwischen seinen Beinen sowie der Hintergrund. Am differenziertesten behandelte der Stecher die Muskelpartien des Rückens und der Arme. Die Gestaltung der Landschaft mit dem sich hell vor dunklem Himmel abhebenden Gebirge ist eher untypisch für Marcanton; sie erinnert vielmehr an Arbeiten Agostino Venezianos³⁹¹). Vielleicht wurde dieser Teil des Blattes von ihm ausgeführt. Eine seitengleiche Wiederholung des Stiches trägt seine Signatur³⁹²).

Prudentia

Prudentia sitzt als halbbekleidete junge Frau auf einem Löwen.

Sie blickt in einen Spiegel in ihrer rechten Hand und faßt mit der Linken an den Hals eines Drachens. Ein konkretes antikes Vorbild scheint es nicht zu geben, jedoch ist sie verwandt mit Nereiden, die auf Seedrachten reitend dargestellt wurden, wie u.a. in dem Relief des Sarkophages mit Meerwesen im Giardino della Figna im Vatikan³⁹³).

In einem weiteren Sarkophagrelief mit Meerwesen, ebenfalls im Vatikan, und zwar im Belvedere³⁹⁴⁾, sowie einem mit einer Seethiasos in Paris³⁹⁵⁾ finden sich ähnliche Nereiden. Die größte Ähnlichkeit besitzt jedoch eine Venusdarstellung im Museo Chiaramonti im Vatikan; Venus sitzt auf einem Felsen und hält einen Apfel in der Hand; ihr Gewand fällt ähnlich wie bei Prudentia³⁹⁶⁾.

Bartsch glaubte, der Stich gehe auf eine Zeichnung Raffaels zurück³⁹⁷⁾. Dies ist angesichts der Qualität der Zeichnung, die noch aus dem Stich Marcantons spricht, zwar durchaus möglich, jedoch gibt es zu wenig Anhaltspunkte für eine Zuschreibung an diesen Künstler. Möglicherweise lag eine Zeichnung der Werkstatt zugrunde.

Marcanton scheint diesen Stich erst Anfang der 20er Jahre ausgeführt zu haben. Die Linien sind fest und sicher gezogen und wirken sehr organisch, die Körperformen sind plastisch überzeugend gebildet: Zum Kontur hin werden die Flächen dunkler, sodaß dieser sich organisch aus dem Netzwerk der Linien entwickelt und sich nicht von ihnen abhebt. Die Sicherheit in der Durchführung ist groß, sodaß die "Virtuosität", mit der der Stecher das Linienwerk in Arbeiten wie "Die drei Grazien" und "Herkules und Antäus" handhabt, bereits überwunden erscheint, daß sie zu einer noch größeren Sicherheit und Beherrschung der Stechkunst führte.

Ein Vergleich von "Prudentia" mit dem wahrscheinlich kurz vor 1520 entstandenen Stich "Silen, gestützt von einem jungen Satyr" dürfte dies sichtbar machen

Die Stärke und die Mäßigung

Diese beiden kleinen Stiche erkannte bereits Bartsch als zusammengehörig³⁹⁸⁾. Sie sind vermutlich nach Zeichnungen der Schule Raffaels entstanden³⁹⁹⁾. Wahrscheinlich gehen sie, zumindest die Gestalt der "Stärke", auf antike Typen zurück, und zwar auf Mänadendarstellungen. Eine sehr ähnliche Mänade wie die "Stärke" findet sich im Relief eines dionysischen Sarkophages im Thermenmuseum in Rom.

Diese ist jedoch kaum bekleidet, während die Figur des Stiches ein chitonartiges Gewand trägt, dessen Rockteil flattert und dessen Rückenteil sich eigenartig bauscht. Auch hält sie die Arme verschieden hoch, und ein paar Haarsträhnen wehen im Wind. Dadurch und durch das flatternde Gewand soll die Gestalt vermutlich einen ähnlich lebendigen Eindruck erwecken wie die antike Mänade, ohne sie jedoch direkt zu kopieren.

Die Stiche kommen in ihrer Technik "Weinlese" sehr nahe; die Linien wirken allerdings etwas weniger biegsam und bilden noch kein so elastisches Netzwerk wie bei diesem Blatt. Doch dürften sie nicht lange vor oder nach "Weinlese" entstanden sein.

Die Karyatidenfassade

Vier männliche Karyatiden mit Bart, in asiatischer Kleidung, tragen die dorischen Kapitelle sowie das Gebälk des Untergeschosses, vier Frauen mit unter der Brust gegürtetem Chiton und über die Schultern nach vorn herunterhängenden Zöpfen das ionische Gebälk des oberen Stockwerks. In dessen Mitte befindet sich ein großer Frauenkopf mit einem io-

nischen Kapitell. Nach Passavant entstand der Stich nach einem antiken Relief in der Villa Mattei in Rom⁴⁰⁰), doch keiner der Autoren, die sich zu diesem Stich äußerten, konnte diese Angabe bestätigen. Mir scheint er, wie auch Thode meint, eher "eine unglückliche, praktische Verwerthung des geistreichen Vergleichs, der schon im Alterthume zwischen dem dorischen Stile und dem männlichen Charakter, zwischen dem ionischen und dem weiblichen Element gezogen wurde", zu sein⁴⁰¹).

Auch für die männlichen und weiblichen Personen sowie den Kopf lassen sich keine eindeutigen antiken Vorlagen identifizieren, sondern sie sind aus einer gründlichen Kenntnis der antiken Kunst heraus gestaltet worden. Männliche Karyatiden kommen in der Antike äußerst selten vor. So weist nur ein Amazonensarkophag im Louvre auf der Rückseite zwei bärtige Hermen auf, die die Funktion von Karyatiden haben.

Zweifellos spielte hier auch der Typus der antiken Barbarenstatue eine Rolle, wie Becatti zeigt⁴⁰²).

Die Frauen im oberen Geschoß, vor allem die beiden mittleren, gleichen in ihrer Haltung dem Typus der Karyatiden am Erechtheion in Athen; eine ähnliche, die im frühen 16. Jahrhundert eher bekannt gewesen sein könnte, befindet sich im Vatikanischen Museum.

Auch die steif herabhängenden Zöpfe sind gleich. Unterschiedlich ist die Kleidung: Die Karyatiden im Stich tragen unter der Brust gegürtete Ärmelchitons. Ferner ruht das Gebälk beinahe unmittelbar auf den Köpfen auf.

Gebälktragende Köpfe wie derjenige in der Mitte der Fassade tauchen in Skizzenbüchern der Renaissance mit Antikenstudien auf, wie beispielsweise im Codex Barberini von Giuliano da Sangallo⁴⁰³) und im Codex Coner⁴⁰⁴).

Wahrscheinlich wurde er teil-

weise von letzterem übernommen, da er diesem in der Bildung des Kapitells gleicht. Allerdings ruht er nicht, wie in den beiden genannten Codices, mit dem Hals auf dem Sockel auf, sondern schließt nach unten ab wie eine römische Büste. Die Haartracht und vor allem die über die Schultern nach vorne herabfallenden Zöpfe gleichen der eben erwähnten Karyatide im Vatikan.

Da die Zöpfe bei antiken Karyatiden meist hinter den Schultern herabhängen, und auch wegen der Gesichtsbildung dürfte die Verwendung der vatikanischen Statue eindeutig zu belegen sein⁴⁰⁵⁾. Die Veränderungen wurden dabei mit der Antike entnommenen Stilmitteln durchgeführt.

Bartsch nahm, von Delaborde unwidersprochen, noch an, der Stich sei nach einer Zeichnung Raffaels entstanden⁴⁰⁶⁾. Jedoch kommen weder er noch Perino del Vaga, der die gemalten Karyatiden in der Stanza di Eliodoro im Vatikan ausführte, als Autoren in Betracht; denn sie erscheinen größtenteils zu bewegt und weniger antik als im Stich. Die Verwertung genauer archäologischer Kenntnisse spricht eher für Giulio Romano. Dies zeigen auch die Karyatiden des von ihm später, 1529, geschaffenen Strozzi-Grabmals in S. Andrea in Mantua⁴⁰⁷⁾ und diejenigen in seinem "Nymphaeum" im Vatikan.

Der Stich scheint zu einem großen Teil von der Werkstatt Marcantons ausgeführt worden zu sein.

Die Parfümbüchse für Franz I.

Zwei mit antiken Gewändern bekleidete Karyatiden halten jeweils mit der erhobenen Hand einen auf einem Säulenstumpf aufruhenden Aufsatz, mit der anderen halten sie einander. Dieser Aufsatz

ist mit Lilien in Kassetten und Salamandern geschmückt, was Thode und Delaborde zu der Annahme veranlaßte, die Arbeit sei für Franz I. von Frankreich bestimmt gewesen⁴⁰⁸).

Die Quellen für diesen Stich sind antik, und zwar geht er vermutlich, wie bereits Thode feststellte, auf "dreigestaltige Chariten- und Hekatebilder" zurück⁴⁰⁹). Am engsten hält sich Marcanton dabei an eines in der Galleria Borghese in Rom, bei dem die Karyatiden jeweils mit einem Arm den Aufsatz abstützen und den anderen gesenkt halten. Auch der Aufsatz im Stich erinnert in seiner Form an diese Darstellung, jedoch fehlt ihr die Mittelsäule. Die Gruppen in Athen und Leiden beispielsweise weisen eine solche Mittelsäule auf; auch die im Stich nicht ganz verständlichen chitonähnlichen Gewänder gleichen ihnen nahezu.

Bereits Davidson zweifelt daran, daß dieses Gefäß jemals ausgeführt worden sei; denn man kann sich die dritte Gestalt schwer vorstellen, und der Stich ist rein in der Bildebene, also zweidimensional, konzipiert⁴¹⁰). Sie hält eine Entstehung um 1518 für möglich, da in diesem Jahr auch Raffaels "Heilige Familie", die sich heute im Louvre befindet, an Franz I. geschickt wurde⁴¹¹). Aufgrund der Strichführung im Stich ist diese Datierung durchaus möglich; die Linien weisen noch etwas von der Feinheit und Sensibilität der Zeit um 1514/15 auf, besitzen jedoch andererseits bereits eine formende Kraft und Regelmäßigkeit, die die Arbeit in die Nähe der zweiten Fassung des Apoll aus "Die Schule von Athen", von "Ariadne" und von "Silen, gestützt von einem jungen Satyr" rückt.

Weibliche Figur

Eine weibliche Figur, dem Typus der Aphrodite Valentinini ähnlich, ist in eine Nische eingestellt.

Obwohl die Qualität der Arbeit nicht besonders hoch ist, dürfte es sich um ein eigenhändiges Erzeugnis von Marcanton handeln; trotz aller Mängel bemerkt man noch eine Beherrschung der Technik und Routine sowie auch eine gewisse Lebendigkeit, die die Stiche seiner Mitarbeiter nicht in diesem Maße besitzen.

Da der Stich sehr klein ist⁴¹²⁾, ist er schwerer mit anderen Blättern zu vergleichen und somit auch schwerer zeitlich einzuordnen; doch sprechen die eben erwähnten Eigenschaften für eine Entstehung nicht vor 1516/17, eher einige Jahre später.

Ähnliche Gestalten wie diese kommen mehrmals in der antiken Kunst vor, beispielsweise in einem Relief, das sich im Palazzo Mattei in Rom befindet, und zwar handelt es sich um die linke Eckfigur, die nach Robert als einzige Figur dieses Reliefs antik ist⁴¹³⁾. Es ist jedoch nicht festzustellen, ob das Relief im frühen 16. Jahrhundert bekannt war. Sicher bekannt dagegen war ihm der Sarkophag mit dem Urteil des Paris in der Villa Pamphili, der teilweise als Vorlage für Marcantons gleichnamigen Stich diente. Die Gestalt dürfte nach der Eckfigur ganz links gearbeitet sein. Die Unterschiede sind geringfügig: So ist im Stich das rechte Bein vor das linke gestellt, und der linke Arm, der auf einen hohen Sockel gestützt ist, befindet sich in anderer Stellung. Auch das Gewand fällt unterschiedlich. Im Relief dienen das Vorstellen des linken Beines, der Fluß des Gewandes von links unten nach rechts oben und die Stellung der linken Hand auf dem Sockel offensichtlich dazu, den Linienfluß dieser Figur, von links unten nach rechts

oben, weiter nach rechts zu der benachbarten Rückenfigur zu leiten. Genau dieser Linienfluß nun wird durch die Veränderungen unterbrochen. Dies kommt vor allem daher, daß nunmehr der linke Arm sich gemeinsam mit Kopf und Hals von einem Oval umschreiben läßt und daß die im Gegensatz zu den Schattenpartien helle Vorderseite des Sockels ein Gegengewicht zu der dem Licht ausgesetzten Seite des Körpers bildet. Die Schraffuren zu beiden Seiten der Nische schließen die Komposition seitlich ab.

Weibliche Gestalt

Eine weibliche Person ist in Schrittstellung dargestellt, mit hochgerissenen Armen, flatterndem langen Haar und flatterndem Gewand. Die antike Herkunft dieses kleinen Stiches wurde bisher noch nicht erkannt. Zwar ist er wahrscheinlich nicht nach einer bestimmten antiken Vorlage gearbeitet - dagegen spricht bereits, daß Gewand und Haare nicht nach hinten wehen, wie es beim Laufen natürlich wäre und auch in antiken Werken dargestellt ist -, sondern nach vorn. Es lagen jedoch antike Figuren mit ähnlichem dramatischen Gestus zugrunde; dabei kommt das Gestenrepertoire von Niobidendarstellungen, besonders an Sarkophagen, dem Stich am nächsten. Man vergleiche beispielsweise eine Niobide in sehr ähnlicher Schrittstellung und mit ähnlich erhobenen Armen im Relief eines Niobidensarkophages im Vatikan und die hochgerissenen Arme einer Gestalt an dem Niobidensarkophag im Lateranmuseum in Rom. Eine ähnliche Figur kommt auch in einer Zeichnung in Aspertinis Wolfegger Skizzenbuch⁴¹⁴⁾ nach einem Amazonensarkophag vor, der sich heute ebenfalls

im Lateranmuseum befindet; zwar ist die Haltung der Arme etwas unterschiedlich, da die Frau bei Aspertini eher breitbeinig als in Schrittstellung zu sehen ist; doch bezeugt das Blatt, daß der Typus im frühen 16. Jahrhundert bekannt war.

Diese Arbeit Marcantons ist außerordentlich fein gestochen. Bisher unternahm noch niemand den Versuch, sie zu datieren, doch muß sie der Technik nach etwa zwischen 1516 und 1520 entstanden sein. Die Gestalt erscheint bereits plastischer als "Lukrezia", die Marcanton etwa um 1513/14 arbeitete. Obwohl die Linien sehr fein sind, was sicher teilweise durch das kleine Format des Stiches bedingt ist⁴¹⁵⁾, dürfte er aufgrund der Modellierung doch erst nach "Weinlese", die um 1516 datiert wird, entstanden sein. Die Sicherheit und Festigkeit, mit der spätere Arbeiten wie "Die drei Grazien" und "Herkules und Antäus" ausgeführt sind, ist hier noch nicht erreicht. Die Modellierung des Körpers und vor allem des Kopfes ähnelt "Ariadne" und dem Blatt "Die Frau mit den zwei Schwämmen", die beide auch etwa in diese Zeit zu datieren sind.

5.5. Zusammenfassung

Etliche der in diesem Kapitel behandelten Stiche ließen sich in etwa neu datieren: Die "Stärke" und die "Mäßigung" dürften um 1516 entstanden sein, die "Weibliche Figur" vom Typus der Aphrodite Valentini nach 1516/17. "Silen, gestützt von einem jungen Satyr" und die "Weibliche Gestalt" wurden wohl zwischen 1516 und 1520 gearbeitet. Für "Minerva" kommt der Zeitraum von 1517 bis 1520 in Frage. "Die Versöhnung zwischen Minerva und Cupido" und "Prudentia" stammen vermutlich aus den frühen 20er Jahren, während Marcanton "Der Standartenträger" sicher erst kurz vor 1527 stach.

Die Zuschreibung der Vorzeichnung zu "Silen, gestützt von einem jungen Satyr" an Giulio Romano wurde begründet, während der Stecher "Minerva" nach einer bereits mehrere Jahre früher entstandenen Zeichnung Peruzzis gearbeitet haben dürfte. Dem Stich "Der Standartenträger" lag vermutlich eine Zeichnung von Perino del Vaga zugrunde.

Für viele Stiche konnten die antiken Inspirationsquellen festgestellt werden. Bei der Stichfolge der zwölf römischen Kaiser, die sich an antike Münztypen hält, ließen sich die Angaben Thodes modifizieren und vor allem für das Porträt des Titus das vermutliche Vorbild identifizieren. Ein konkreteres Vorbild für "Die drei Grazien" wurde nicht gefunden, wahrscheinlich lehnt sich der Stich an eine verschollene Gruppe, die im Codex Escorialensis wiedergegeben ist, oder an ein Relief in der Villa Albani in Rom an. Bei "Minerva" konnte die Verschmelzung zweier antiker Typen, der Athena und der Nike, nachgewiesen werden. "Die Versöhnung zwischen Minerva und Cupido" ähnelt stark einem Tellur geweihten antiken Votivstein, den

Pirro Ligorio aufgezeichnet hat, wobei die Haltung der Minerva vom Typus der Venus Genetrix, wie er vor allem in einem Relief der Villa Albani vertreten ist, beeinflusst wurde. Die Gestalt der Minerva kommt als Maria in "Die Begegnung mit Elisabeth" wieder vor. Auch "Die zwei Sybillen und der Zodiacus" inspiriert sich an verschiedenen antiken Werken: Die Sybille links leitet sich vermutlich von der schreibenden Viktoria an der Trajansssäule her, die rechts von einer Minade des bacchischen Sarkophagreliefs im British Museum, das sich im frühen 16. Jahrhundert in der Casa Maffei in Rom befand. "Prudentia" ist verwandt mit Nereiden, die auf Seedrachten reiten; am nächsten kommt die Darstellung dem Relief eines Sarkophages mit Meerwesen im Giardino della Pigna im Vatikan. Antike Mänaden dürften die Blätter "Stärke" und "Mäßigung" beeinflusst haben. Bei "Karyatidenfassade" liegen dem gebälktragenden weiblichen Kopf in der Mitte eine ähnliche Zeichnung im Codex Barberini und eine Karyatide der Vatikanischen Museen zugrunde, und "Die Parfümbüchse für Franz I." ähnelt am meisten der dreigestaltigen Hekatedarstellung in der Galleria Borghese in Rom. Wahrscheinlich wurde die "Weibliche Figur" vom Typus der Aphrodite Valentini nach einer Gestalt des Sarkophagreliefs mit dem Urteil des Paris in der Villa Pamphili gearbeitet, ein Relief, das Raffael auch für den Entwurf des Stiches gleichen Themas verwendete. Der Stich einer weiblichen Gestalt in Schrittstellung hat eher eine sehr allgemeine Beziehung zur Antike und inspiriert sich an Reliefs wie beispielsweise an einem Niobidensarkophag im Vatikan oder an einem Amazonensarkophag, der bereits im frühen 16. Jahrhundert bekannt war.

Kurz vor Raffaels Tod setzen die Antikennachstiche mit "Silen, gestützt von einem jungen Satyr" wieder

ein. Bei diesem und bei den in den 20er Jahren nach Antiken gearbeiteten Blättern, nämlich "Die Krönung Trajans" und "Löwenjagd", ist jedoch kein eigenes Studium des Originals durch den Stecher mehr nachweisbar, im Gegensatz zu den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes, in denen er seine Vorlagen aufgrund der Kenntnis des Originals teilweise "korrigierte". Antike Vorlagen wurden teilweise, wie Frommel für "Löwenjagd" nachwies, schon durch den Zeichner qualitativ verbessert. Die Veränderungen im Stich gegenüber der Vorzeichnung scheinen nun geringer zu sein als in den frühen römischen Jahren Marcantons, als beispielsweise in "Triumph eines römischen Feldherrn". Die Eingriffe in die Komposition, die er vornimmt, sind jedoch teilweise noch ähnlicher Art: So sind die Formen im Stich geometrischer gebildet, wie man an "Löwenjagd" sieht; im Hintergrund ergänzte er teilweise. Auch jetzt noch bildet er die Formen plastischer als Peruzzi und gleicht die Gestalten noch stärker an einen klassischen Typus an. Doch hält er sich nun wesentlich enger an die Vorzeichnung.

Erst in der Spätzeit Marcantons tauchen Stichfolgen nach Antiken auf, und zwar sind es die beiden Suiten nach dem Musensarkophag in Wien und nach dem Hochzeitssarkophag in S. Lorenzo fuori le mura in Rom. Dabei geht es nicht um die Wiedergabe der Reliefs als Ganzes, sondern die Figuren werden in Nischen isoliert und einzeln wiedergegeben. Dabei dürfen die Isolierung in Nischen und die geringfügigen formalen Veränderungen auf Marcanton zurückgehen. In dem gleichartigen Hintergrund für sämtliche Figuren und der weitgehenden Ausführung der Stiche durch die Mitglieder der Werkstatt liegt eine Rationalisierung der Arbeit. In diesen Folgen, ebenso wie in den zwölf Porträts römischer Kaiser nach antiken Münzen

spielte weniger antiquarisches Interesse eine Rolle, die antiken Werke möglichst originalgetreu in ihrem damaligen Zustand wiederzugeben; die Figuren der Sarkophagreliefs interessierten eher als vollständige Kunstwerke, und bei den Bildnissen der römischen Kaiser ist die Wiedergabe der Porträts von größerer Bedeutung als die genaue Reproduktion antiker Münzen.

Eine große Zahl dieser späten Stiche verschmilzt verschiedene antike Typen in einer Figur, wie "Minerva", "Die drei Grazien" und "Die Versöhnung zwischen Minerva und Cupido"; oder sie sind moderne Erfindungen, deren einzelne Teile sich von Antiken herleiten. Dies gilt für "Herkules und Antäus", "Die zwei Sybilen und der Zodiacus" und für "Karyatidenfassade". Auch verwendet der Stecher gelegentlich antike Architektur im Hintergrund, sofern er den Stich noch ganz bildmäßig gestaltet, wie in "Herkules und Antäus".

Erst in den späteren römischen Jahren scheinen die kleinen, von der Antike angeregten Stiche entstanden zu sein, wie beispielsweise die beiden weiblichen Gestalten und die "Stärke" und die "Mäßigung". Sie erscheinen wie Zufallsprodukte nach Zeichnungen der Werkstatt Raffaels.

6. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Die Untersuchung hat dazu beigetragen, unsere Vorstellungen von den antiken Anregungen, die Marcanton in seinen Antikenstichen verarbeitete, zu erweitern und zu differenzieren. Darüberhinaus konnte eine Reihe von Blättern in etwa neu datiert werden sowie einige der Vorlagen, nach denen er stach, neu zugeschrieben werden.

Es lassen sich zwei Hauptgruppen unterscheiden: Die eine bilden die Antikenstiche, in denen ein bestimmtes antikes Kunstwerk wiedergegeben wird. Die andere besteht aus Stichen, die antike Anregungen verwenden, jedoch häufig moderne Kompositionen sind. Zahlenmäßig überwiegen die Stiche der zweiten Kategorie.

Besonders oft finden sich die Antikennachstiche in den ersten römischen Jahren Marcantons, etwa zwischen 1510 und 1513, also vor Beginn der Zusammenarbeit mit Raffael. Erst einige Jahre später, etwa zwei Jahre vor Raffaels Tod, sticht er wieder nach Antiken. Für einige der frühen Arbeiten läßt sich dabei ein eigenes Studium der Objekte nachweisen, das es ihm ermöglichte, seine Vorlage zu korrigieren, also das antike Werk originalgetreuer und an seinem neuen Aufstellungsort wiederzugeben. Trotz dieses Studiums sind seine Stiche nie reine Reproduktionen, sondern stets eher Darstellungen "nella maniera all'antica". So geben sie den Stilcharakter beispielsweise eines hellenistischen Originals nicht wieder, sondern sind in Marcantons an der Antike geschulten, jedoch eher schweren, kräftig modellierenden Stil gearbeitet.

Dabei arbeitet der Stecher vor 1513 nach Vorlagen

verschiedenster Herkunft. Es lassen sich einige Blätter nach Peruzzi nachweisen, ferner wiederholte er einen eigenen, früheren Stich; auch scheint er nach damals in den Werkstätten kursierenden Antikenzeichnungen gearbeitet zu haben, wie bei "Der Apoll vom Belvedere", der auf dieselbe Zeichnung zurückgeht wie die Darstellung im Codex Escorialensis.

Bei seinen späteren Antikennachstichen scheint er das Original, an das die Vorzeichnung sich hält, selbst nicht mehr gesehen zu haben. Nun nimmt bereits der Zeichner Veränderungen vor, korrigiert sozusagen die Antike im Sinne der Antike, und der Stecher hält sich enger an seine Vorlage als in den frühen römischen Jahren; seine Vorlagen stammen jetzt nahezu ausschließlich von Künstlern der Werkstatt Raffaels, die ebenso wie Marcanton von ihm geprägt worden waren und daher stilistisch einander genähert hatten. Erst jetzt gibt es auch Stichfolgen nach antiken Reliefs, die weitgehend Schüler stachen. Dabei äußert sich in der Vereinheitlichung, wie in der Einstellung der Gestalten in Nischen, eine Rationalisierung der Arbeit. Bei etlichen Stichen beteiligten sich die Mitarbeiter an der Ausführung.

Die Mehrzahl der in dieser Untersuchung behandelten Stiche Marcantons jedoch verarbeitet antike Anregungen, ohne ein bestimmtes Kunstwerk zu reproduzieren, wobei die Anregungen vielfältiger Art sind. Sie liegen im Motivischen oder Stilistischen und entstammen den verschiedensten Quellen. Zumeist handelt es sich um Reliefs, gelegentlich um Skulpturen. Solche Stiche entstanden während des gesamten römischen Aufenthaltes Marcantons. Sie setzen um 1512/13 ein, nachdem bereits die meisten der frühen Antikennach-

stiche vollendet waren; etwa zwischen 1514 und 1518/19 arbeitete er beinahe ausschließlich Blätter dieser Art nach Entwürfen von Raffael und seinen Schülern. Dann, und besonders in den 20er Jahren, werden sie wieder seltener, überwiegen jedoch noch deutlich gegenüber den Stichen der ersten Kategorie.

Es lassen sich in Marcantons Stichen mehrere Kategorien der Antikenrezeption feststellen, die auch charakteristisch für die Auseinandersetzung der Hochrenaissance mit der Antike sein dürften. Es handelt sich um folgende:

1. Die Mehrzahl der besprochenen Stiche hat einen inhaltlichen Bezug zur Antike; sie sind einem Thema der Antike gewidmet. Dabei handelt es sich um Szenen und Personen aus der antiken Mythologie und Literatur sowie aus der römischen Geschichte.
2. Nahezu alle Blätter enthalten motivische Übernahmen; sie halten sich an einen antiken Typus, wobei sich oft verschiedene Typen in einer Gestalt mischen. Häufig wird eine antike Vorlage in einer für den Zeichner charakteristischen Weise verändert, und auch Marcanton nimmt gelegentlich geringfügige Veränderungen vor. In dramatischen Szenen griff man für Ausdrucksgebärden auf antike Darstellungen zurück. Solche Anregungen wurden meist in Kompositionen modernen Ursprungs verarbeitet.
3. In einem Fall, und zwar in "Quos Ego", wurde ein bestimmter Bildtypus von der Antike übernommen, jedoch unter modernem Einfluß modifiziert.
4. Die Darstellungen halten sich weitgehend an die antike Ikonographie, vor allem bei den Darstellungen der Götter; dabei werden durch moderne Künstler, also des 15. Jahrhunderts, vermittelte Typen

wieder sozusagen reantikisiert, indem sie mit antiken Attributen ausgestattet werden. Letzteres gilt für den Silen aus "Weinlese", für die drei Göttinnen in "Das Urteil des Paris", für die Götter in "Quos Ego" u.a.m.

5. Die Szenen und Gestalten sind vielfach in antikes Ambiente gestellt, oder im Hintergrund der Stiche gibt es Reminiszenzen, wie Ruinen und antike Architektur. Auch für die Kleidung sind antike Gewänder vorbildlich, doch werden sie nicht immer richtig verstanden.
6. Auch der Stil Marcantons ist weitgehend von der Antike bestimmt. Zum einen sind es seine Typen, bei denen nahezu ein gewisser Standard entsteht; zum anderen bildet er einen Reliefstil aus, wobei er in "Die Reiterstatue des Marc Aurel" erstmals das Standbild vor eine gleichmäßig grau schraffierte Mauer stellt; dieser Stil ist weiter ausgebildet in "Alexander der Große läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen" und am vollendetsten in "Die Krönung Trajans". Das Bestreben, die Figuren voll plastisch zu bilden, macht sich schon im erstgenannten Blatt bemerkbar und wird in Stichen wie dem letztgenannten von Erfolg gekrönt. Andererseits gelingt es ihm selbst in Werken wie "Lukrezia" und "Dido" nicht, den reliefhaften Stil der schichtweisen Anordnung der Bildteile zu überwinden und eine von vorne nach hinten durchgehende Tiefenerstreckung zu erreichen.

Der Stellenwert, den die Stiche im Werkstattprozeß bei Raffael einnehmen, ist dort, wo er definierbar ist, unterschiedlich. Gelegentlich stellen sie das Endergebnis der Entwicklung eines neuen Figurentypus von zwei oder mehreren, teilweise antiken Werken her

dar. Dieser neue Typus kann dann weiterverwendet und auch weiterentwickelt werden.

Auch Versuche, unvollständige antike Kunstwerke zu ergänzen, sind im Stich dokumentiert, und die ergänzte Figur kann zum Bestandteil des Repertoires der Werkstatt und immer wieder verwendet und variiert werden. Darüberhinaus dient der Kupferstich zur Verbreitung von Kompositionen, die gelegentlich in einem anderen Medium, vorwiegend jedoch nur im Kupferstich ausgedrückt werden. Dabei kann es sich um verworfene Bildideen handeln. Einige Stiche erscheinen eher wie Zufallsprodukte nach Zeichnungen von Werkstattmitgliedern.

Meist dürfte der Stecher die Vorzeichnung erst dann bekommen haben, wenn sie in der Werkstatt Raffaels nicht mehr benötigt wurde. Oft arbeitete er den Kupferstich unmittelbar danach; manchmal konnten jedoch auch Jahre bis zur Ausführung vergehen.

Die Stileigentümlichkeiten Marcantons, die auch für seine Antikenstiche zutreffen, und somit seinen persönlichen Anteil an den Werken darstellen, hob bereits, wie oben dargelegt wurde, Davidson hervor. Der Stecher griff also niemals über seine Vorlage hinaus in den Bestand des antiken Kunstwerkes ein. Bei vielen Stichen fügte er - offenbar selbständig - antike Architektur im Hintergrund ein.

Die Analyse der Antikenstiche Marcantons dürfte somit einen Einblick gegeben haben in die Art und Weise, wie in Rom zwischen 1510 und 1527, vor allem von Raffael und seiner Werkstatt, antike Vorlagen verarbeitet wurden, was davon in den Stich umgesetzt wurde und wie groß die Selbständigkeit des Stechers gegenüber seinen Vorlagen war.

ANMERKUNGEN

1. Henry Thode, Die Antiken in den Stichen Marc-anton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's, Leipzig 1881.
2. Adam Bartsch, Le Peintre Graveur, Band XIV, Ausgabe Leipzig 1867, Neudruck Hildesheim 1970.
3. Johann David Passavant, Le Peintre Graveur, Band VI, Leipzig 1864.
4. Henri Delaborde, Marc-Antoine Raimondi, Etude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître, Paris 1888.
5. a.a.O., S. 133, Nr. 331; S. 198, Nr. 514; S. 108, Nr. 248 und 249; S. 100, Nr. 230; S. 136, Nr. 340; S. 87f, Nr. 199; S. 93f, Nr. 213.
6. a.a.O., S. 147, Nr. 361; S. 169, Nr. 422; S. 151f, Nr. 373.
7. a.a.O., S. 119, Nr. 294; S. 135, Nr. 337; S. 152, Nr. 375 und 376; S. 150, Nr. 368; S. 197f, Nr. 501-512.
8. a.a.O., S. 39, Nr. 248 und 249; S. 27, Nr. 145; S. 28, Nr. 174; S. 34, Nr. 201 und 202.
9. François Anatole Gruyer, Raphael et l'antiquité, Band 2, Paris 1864, S. 6, S. 32f, S. 33f.
10. a.a.O., S. 116, Nr. 281.
11. a.a.O., S. 7, Nr. 8; S. 4ff, Nr. 5; S. 2f, Nr. 2; S. 7, Nr. 9; S. 8, Nr. 10; S. 9f, Nr. 13; S. 3, Nr. 4.
12. a.a.O., S. 22, Nr. 4.
13. a.a.O., S. 23, Nr. 124.
14. a.a.O., S. 22f, Nr. 6; S. 23, Nr. 7; S. 24f, Nr. 12; S. 25f, Nr. 13; S. 26, Nr. 15; S. 27f, Nr. 18; S. 26f, Nr. 16; S. 28, Nr. 19; S. 29, Nr. 26; S. 28, Nr. 22.
15. a.a.O.
16. a.a.O., S. 44.

17. a.a.O., S. 171f, Nr. 126; S. 186, Nr. 144; S. 236ff, Nr. 214; S. 220, Nr. 192; S. 152, Nr. 107.
18. a.a.O.
19. a.a.O., S. 224f, Nr. 197; S. 184, Nr. 142; S. 161f, Nr. 115.
20. a.a.O., S. 157f, Nr. 112; S. 208, Nr. 177; S. 252, Nr. 231; S. 224f, Nr. 197.
21. a.a.O., S. 178, Nr. 136, und Anne Wagner in: Drawings and Prints of the First Maniera 1515-1535, An Exhibition by the Department of Art, Brown University at the Museum of Art, Rhode Island School of Design Providence, Rhode Island 1973, S. 40, Nr. 41.
22. Herbert Hirth, Marcantonio und sein Stil, Eine kunstgeschichtliche Studie, Leipzig-München 1898.
23. a.a.O., S. 7ff und S. 19.
24. a.a.O., S. 7f; S. 18; S. 17; S. 18; S. 19.
25. a.a.O., S. 35 und S. 45.
26. a.a.O., S. 34; S. 32; S. 35; S. 37.
27. Franz Wickhoff, Beiträge zur Geschichte der reproducirenden Künste, Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XX, 1899, S. 181ff.
28. a.a.O., S. 192f.
29. Paul Kristeller, Marcantons Beziehungen zu Raffael, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXVIII, 1907, S. 209.
30. a.a.O., S. 208f; S. 210f; S. 202; S. 215.
31. a.a.O., S. 221.
32. Bernice F. Davidson, Marcantonio Raimondi, The Engravings of his Roman Period, Radcliffe College Thesis, Harvard University. 1954, unveröffentlicht. Ein Exemplar dieser Arbeit befindet sich im Kunsthistorischen Institut in Florenz.
33. a.a.O., S. 41f; S. 47 und S. 189; S. 42 und S. 168; S. 131; S. 175; S. 164; S. 102; S. 174.

34. a.a.O., S. 175; S. 176f; S. 178f; S. 179f;
S. 210; S. 182; S. 183f; S. 191.
35. a.a.O., S. 106f; S. 166; S. 190; S. 203.
36. Konrad Oberhuber, Graphische Sammlung Albertina,
Die Kunst der Graphik, III, Ausstellung Renaissance in Italien, 16. Jahrhundert, Werke aus
dem Besitz der Albertina, Wien 1966, und a.a.O.
37. a.a.O., S. 93; S. 94.
38. a.a.O., S. 40.
39. Konrad Oberhuber, Marcantonio Raimondi, Zeich-
nungen, in: Albertina-Informationen, 1-3, 1970,
S. 1f.
40. a.a.O., S. 39ff.
41. a.a.O., S. 43.
42. a.a.O., S. 49; S. 50f.
43. a.a.O., S. 51; S. 80.
44. a.a.O., S. 54ff.
45. a.a.O., S. 63ff; S. 78ff.
46. a.a.O., S. 87 ff.
47. a.a.O., S. 99ff; S. 103; S. 110ff.
48. a.a.O., S. 65f; S. 46.
49. a.a.O., S. 115ff.
50. a.a.O., S. 33ff.
51. Matthias Winner, Zum Apoll vom Belvedere, in:
Jahrbuch der Berliner Museen, 10, 1968, S. 191ff.
52. Winner, a.a.O., S. 192.
53. Hirth, a.a.O., S. 45.
54. Winner, a.a.O., S. 194.
55. Davidson, a.a.O., S. 2.
56. Kristeller, a.a.O., S. 209.
57. Siehe S. 21ff.

58. Davidson, a.a.O., S. 35f; das heißt, ins Deutsche übersetzt (in eigener Übersetzung): "Dieses Bestreben, ein klassisches Ideal zu bilden, wird schon in seiner Behandlung der Sage von Pyramus und Thisbe sichtbar... . Das Drama spielt sich nicht auf der Ebene einer unmittelbaren, persönlichen Situation ab. Weder individuelle Reaktionen noch individuelles Aussehen interessieren den Stecher. Ihn reizt ein Ideal der Schönheit des menschlichen Körpers, das sich nicht an bestimmten lebenden Modellen inspiriert, sondern am Beispiel klassischer Skulptur".
59. Eleonore Jebens, Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom, Berlin 1912.
60. a.a.O., S. 10; S. 14f; S. 16; S. 17f.
61. zitiert bei Jebens, a.a.O., S. 18.
62. a.a.O., S. 19.
63. a.a.O., S. 22f; S. 24; S. 28 und S. 30; S. 33f.
64. a.a.O., S. 157f, Nr. 112.
65. Dies tat er in vielen seiner Arbeiten. Als Beispiel sei der Stich "Dido" genannt, wo links im Hintergrund eine Baumgruppe aus "Der kleine Postreiter" von Dürer verwendet wurde, wie Beets in seinem Aufsatz "Alberto Dürer, Luca di Leida e Marcantonio Raimondi, Un triumvirato nel regno dell'incisione", in: Maso Finiguerra, I, 1936, f. 2/3, S. 154, feststellt.
66. Thode, a.a.O., S. 27, Nr. 18.
67. Bartsch, a.a.O., S. 125f, Nr. 313.
68. a.a.O.
69. Eine Abbildung befindet sich im Kusthistorischen Institut Florenz, Photo Nr. 238677.
70. Diese Angaben verdanke ich dem von Phyllis P. Bober zusammengetragenen Material des "Census of Antique Works of Art Known to Renaissance Artists" im Warburg Institut der Universität London.
71. Thode, a.a.O., S. 3.

72. Besprechung der Zeichnung bei Didier Bodart, Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane, Città del Vaticano 1975, S. 115, Nr. 333.
73. Thode, a.a.O., S. 2.
74. Siehe S. 26f.
75. Davidson, a.a.O., erwähnt ihn richtigerweise nicht mehr unter seinen römischen Stichen.
76. Siehe Jebens, a.a.O., S. 8.
77. Die Maße betragen nach Delaborde, a.a.O., S. 150, Nr. 105, für den römischen Stich 31:14,3 cm und für den frühen, nach S. 150, Nr. 104, 21,5:14 cm.
78. a.a.O., S. 43.
79. siehe S. 20.
80. Bartsch, a.a.O., S. 121f, Nr. 299.
81. Bober, a.a.O.,
82. a.a.O.
83. Bober, a.a.O.
84. Winner, a.a.O., S. 181.
85. Thode, a.a.O., S. 1.
86. Bober, a.a.O.
87. Delaborde, a.a.O., S. 152, Nr. 106.
88. Siehe Winner, a.a.O., S. 186.
89. Winner, a.a.O., S. 196.
90. Winner, a.a.O., S. 198.
91. Winner a.a.O., S. 192.
92. a.a.O., S. 196.
93. in: Drawings and Prints of the First Maniera ..., S. 93, Nr. 101.

94. Hanno-Walter Kruft, Concerning the date of the Codex Escorialensis, in: The Burlington Magazine, 112, 1970, S. 44ff.
95. Hermann Egger, unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis, Codex Escorialensis, Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, Wien 1906, S. 12ff, und Nicole Dacos, Ghirlandaio et l'antique, in: Bulletin de l'Institute Historique Belge de Rome, XXXIV, 1962, S. 420.
96. Alfredo Petrucci, Disegni e stampe di Marcantonio, in: Bollettino d'Arte, XXX, fasc. IX, 1937, S. 392-406, beschreibt den Einfluß Michelangelos auf Marcanton im Einzelnen. Diesen Einfluß sieht der Autor bald Marcantons Ankunft in Rom durch die Wirkung Raffaels verdrängt, ohne auf die Auseinandersetzung des Stechers mit der Antike einzugehen. Diesen jedoch wies ich bereits für den Stich "Apollo Citharoedus" nach, auch läßt er sich allgemein in seinem Stil nachweisen. Bei dem eben genannten Stich ist wie bei "Der Apoll vom Belvedere" in der artikulierten Durchbildung der Muskulatur das von Michelangelo erlernte "Prinzip der modellierenden Linie" (Petrucci, S. 394: "Il principio della linea modellante...") erkennbar; jedoch übernimmt Marcanton jetzt die anatomischen Einzelheiten von der antiken Skulptur. Daneben bleibt jedoch in den frühen Jahren seines Aufenthaltes in Rom Michelangelo wirksam, wie Petrucci in demselben Aufsatz, S. 401, zeigt. Dessen Einfluß wird erst einige Jahre nach Marcantons Ankunft in Rom durch die Wirkung Raffaels abgelöst; nach Davidson, a.a.O., S. 50, beginnt die Zusammenarbeit und Auseinandersetzung mit Raffael um 1513.
97. Siehe die Besprechung dieses Stiches auf S. 62ff.
98. Bartsch, a.a.O., S. 132f, Nr. 328 und 329.
99. Quarrier, a.a.O., und siehe Anmerkung 94.
100. a.a.O., S. 3.
101. Abbildung im Kunsthistorischen Institut Florenz, Photothek.
102. Abgebildet bei Arthur M. Hind, Early Italian Engraving, London 1938-48, Band VII, Tafel 869.

103. Der Stich wird in der Literatur übereinstimmend in die früheste Zeit von Marcantons Aufenthalt in Rom gesetzt; siehe Bartsch, a.a.O., S. 198, Nr. 514; Delaborde, a.a.O., S. 252, Nr. 231; Davidson, a.a.O., S. 43/44.

104. Über die neue Aufstellung durch Michelangelo berichten genauer Thode, a.a.O., S. 3, Nr. 3, und vor allem James S. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, Ausgabe Harmondsworth 1970, S. 145 und S. 153.

105. Diese Vermutung spricht bereits Thode, a.a.O., S. 3, Nr. 3, aus, wobei er sich auch zur Restaurierung der Statue äußert.

106. Diese Tendenz Marcantons zu formaler Veränderung seiner Vorlage beschreibt Davidson, a.a.O., S. 65/66, in einer vergleichenden Analyse des Stiches "Poesie" und der dazugehörigen Zeichnung Raffaels in Windsor Castle: "The angle of the Windsor Poetry's head, the graceful twist of her shoulders and arch of her body are all straightened by Marcantonio in his print to a more static, rectilinear scheme and brought into closer alignment with the front plane. With a few slight adjustments Marcantonio reconstructs the composition in terms of straight lines and right angles accented by a few carefully related diagonals. The putti's tablets, the symmetry of Poetry's wings and the distribution of light and shadow all sustain the geometric harmony of the design". Des Weiteren führt sie auf S. 66 aus: "The desire to straighten and to adjust figures and compositions along more rectilinear lines may be found in prints throughout his career. Apollo from the School of Athens, Parnassus, the Farnesina spandrels and many others reveal the same highly structural sense of design which results in many slight but significant variations between Marcantonio's prints and his sources". Das heißt, ins Deutsche übersetzt: "Die Stellung des Kopfes der "Poesie" in Windsor, die anmutige Wendung ihrer Schultern und den von ihrem Körper gebildeten Bogen hat Marcanton in seinem Druck in eine statischere, geradlinigere Form gestreckt und enger auf die Bildebene ausgerichtet. Mit Hilfe einiger geringfügiger Korrekturen zeichnet Marcanton die Komposition in geraden Linien und rechten Winkeln nach, wobei er durch einige sorgfältig abgestimmte Diagonalen Akzente setzt. Die Täfelchen der Putten, die Symmetrie der Flügel der "Poesie" sowie die Verteilung von Licht und

Schatten, alles das unterstützt die geometrische Harmonie der Anordnung. Das Bestreben, Figuren und Kompositionen zu strecken und sie geradlinigeren Umrissen anzupassen, kann in Drucken aus allen Phasen seiner Entwicklung nachgewiesen werden. Apoll aus "Die Schule von Athen", "Parnaß", die Zwickel der Farnesina und viele andere verraten den hochentwickelten Sinn für die Struktur einer Zeichnung, der sich in vielen kleinen, aber signifikanten Unterschieden zwischen Marcantons Drucken und seinen Quellen ausdrückt".

107. Den Einfluß Dürers bei diesem Stich beschreibt Davidson, a.a.O., S. 43/44, und S. 215. Abbildungen der von ihr genannten Drucke Dürers "Adam und Eva" und "Der hl. Eustachius" finden sich bei Karl-Adolf Knappe, Dürer, Das graphische Werk, Wien-München 1964, Abb. 32 und 43.
108. Diese Angaben finden sich bei Friedrich Matz, Die dionysischen Sarkophage, Teil 3, Berlin 1969, S. 323, Nr. 176. Der Sarkophag in Neapel ist als Vorlage zu diesem Stich bereits seit Bartsch, a.a.O., S. 108f, Nr. 248 und 249, bekannt.
109. Davidson, a.a.O., S. 183.
110. Matz, a.a.O.
111. Bartsch, a.a.O., und Passavant, a.a.O., S. 28, Nr. 176.
112. a.a.O., S. 180f, Nr. 137.
113. Christoph Luitpold Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 11, Wien-München 1967/68, S. 136, Anm. 680, nennt bei seiner Besprechung der Zeichnung Peruzzis nach dem Löwenjagdsarkophag, die Marcanton im Stich wiedergab, im Zusammenhang mit der Problematik der Zusammenarbeit zwischen Marcanton und Peruzzi auch diesen Stich. Dabei berücksichtigt er nicht, daß es sich bei dem Stich, den Bartsch unter der Nummer 249 erfaßt, und nicht bei dem unter der Nummer 248, wahrscheinlich um den Originalstich Marcantons handelt und daß er nicht, wie "Löwenjagd", nach dem Tode Raffaels, sondern vor Beginn der Zusammenarbeit zwischen Marcanton und Raffael entstanden ist.

114. Diese Eigenschaften charakterisieren im allgemeinen Marcantons Übertragungen in den Kupferstich. Siehe die Besprechung des Blattes "Triumph eines römischen Feldherrn" auf S. 48ff, Abb. 37. Da zu diesem Stich eine Vorzeichnung erhalten ist, läßt sich dies auch für die Frühzeit von Marcantons römischem Aufenthalt nachweisen.
115. Nach Frommel, a.a.O., S. 10, kam Peruzzi im Jahre 1503 nach Rom.
116. Frommel, a.a.O., S. 53, datiert die Zeichnung um 1503-1505.
117. Frommel, a.a.O., S. 53/54. Der Autor weist die Zugehörigkeit der Zeichnung zu Peruzzis römischem Frühwerk nach.
118. Siehe beispielsweise die "Römerschlacht" in den Uffizien; sie ist besprochen und abgebildet bei Frommel, a.a.O., S. 54/55, Abb. Tafel IVa.
119. Die Datierung der Fresken findet sich bei Frommel, a.a.O., S. 61ff, Nr. 18a.
120. Frommel, a.a.O., S. 63.
121. Delaborde, a.a.O., S. 157, Nr. 112.
122. Siehe S. 40ff, und Abb. 29.
123. a.a.O., S. 186, Nr. 144.
124. Siehe die Analyse S. 48ff.
125. Nach Delaborde, a.a.O., S. 180, Nr. 137 und S. 186, Nr. 144, beträgt die Höhe des Stiches nach der Längsseite des Sarkophages 14,6 cm und desjenigen nach der Schmalseite 15,3 cm.
126. a.a.O., S. 51ff. Der Autor nennt die Zeichnungen "Tod der Cleopatra", "Antonius und Furnius" und "Reiterschlacht" (Abb. 32, 33).
127. Das Problem der Zuschreibung dieser Zeichnung bespricht ausführlicher Frommel, a.a.O., S. 51f.
128. a.a.O., S. 190.
129. a.a.O., S. 93f, Nr. 213.
130. Wickhoff, a.a.O., S. 186.

131. a.a.O., S. 51.
132. Zur Entstehungszeit dieser Zeichnung siehe Frommel, a.a.O., S. 53.
133. a.a.O., S. 189.
134. a.a.O., S. 23, Nr. 7.
135. Abgebildet bei Francesco Gnecci, *I medaglioni Romani*, Band II, Mailand 1912, S. 33, Nr. 52, und Tafel 63, Nr. 3.
136. Thode, a.a.O.
137. Abgebildet bei Gnecci, a.a.O., Band II, S. 11, Nr. 19 und 20, Tafel 45, Nr. 5 und 6.
138. Thode, a.a.O., und Bartsch, a.a.O.
139. Gnecci, a.a.O., Band II, S. 152, Nr. 60, und Tafel 137, Nr. 12.
140. a.a.O., S. 52.
141. a.a.O.
142. Davidson, a.a.O., S. 44-45 und S. 190; Kristeller, a.a.O., S. 215f; Oberhuber, a.a.O., 1966, S. 90, Nr. 113. Kristeller gibt die detaillierteste Beschreibung dieser Veränderungen.
143. a.a.O., S. 47. Diese Datierung besitzt gegenüber der Datierung in das Jahr 1510 oder früher, durch Oberhuber, a.a.O., mehr Wahrscheinlichkeit. Wie Davidson, a.a.O., S. 42, zeigte, beweist dieser Stich bereits eine bessere Kenntnis der Anatomie, die Marcanton u.a. durch das Studium antiker Skulptur erwarb. Auch die Technik spricht für das spätere Datum: Die Körperformen werden durch geschickt gelegte Strichlagen wesentlich plastischer geformt als bei "Kauernde Venus mit Amor", die um 1509 zu datieren ist (siehe S. 20, Abb. 3) als bei "Apollo Citharoedus" und in "Die Reiterstatue des Marc Aurel" (Abb. 8, 24). In der Sensibilität, mit der die Linien die Formen der Körper, vor allem beim Feldherrn, herausarbeiten, kommen sie einem Stich wie der früheren Version des Apoll aus "Die Schule von Athen" (siehe S. 62ff und Abb. 52) bereits nahe.
144. Reinach. a.a.O., Band 2, 1, S. 376, Nr. 1.

145. *Paradigmata Graphices variorum* per Joh. Episcopium, ex formis Nicolai Visscher, Te Amsterdam by Hendrik de Seth in de Visser, Amsterdam 1672, Tafel 46.
146. Anna Forlani-Tempesti, I disegni, in: Verschiedene Autoren, Raffaello, l'opera, le fonti, la fortuna, Novara 1968, S. 366.
147. a.a.O., S. 24, Nr. 27.
148. Ulrich Middeldorf, Raphael's Drawings, New York 1945, S. 47f. Nr. 72.
149. Philip Pouncey und G. A. Gere, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Raphael and his Circle, London 1962, S. 24, Nr. 27, und Forlani-Tempesti, a.a.O., S. 366.
150. Pouncey und Gere, a.a.O.
151. Pouncey und Gere, a.a.O.
152. Thode, a.a.O., S. 27, glaubte, es habe eine solche - antike oder moderne - Gruppe gegeben. Dafür fehlen jedoch leider die Anhaltspunkte. Dem Stich bei Episcopus, a.a.O., lag offensichtlich - wie gesagt - Marcantons Arbeit zugrunde.
153. Während seines Aufenthaltes in Florenz etwa 1504 bis 1508 wurde Raffael stark von den Werken Leonardos beeinflusst, so beispielsweise von der "Hl. Anna" und der Ausstattung des Ratssaals im Palazzo Vecchio. Leonardo verließ diese Stadt im Jahre 1506. Giorgio Castelfranco, Raffaello, Mailand o.D., S. 16, sieht in der Leda Leonardos ihrerseits eine freie Abwandlung der Venus von Knidos des Praxiteles.
154. Sie läßt sich ferner nachweisen bei vielen Gestalten in der Stanza della Segnatura, beispielsweise an der "Philosophie" (Abb. 69), mehreren Figuren in der linken Hälfte der "Disputa" sowie in allen übrigen Fresken dieses Raumes. Danach taucht sie nur noch äußerst selten auf.
155. Giovanni Becatti, Raffaello e l'antico, in: Verschiedene Autoren, a.a.O., S. 510ff, weist nach, daß Raffaels Studium der Antike in verstärktem Maße erst in Rom einsetzte, da diese Stadt ihm besonders viel Anschauungsmaterial bot.

156. Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Andreas Rumpf, Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs, Band V, 1, Rom 1969, S. 39, Nr.96.
157. Also scheint Raffael bereits zur Zeit der Ausmalung der Stanza della Segnatura durch die Kenntnis von Sarkophagen mit Seethiasos beeinflusst worden zu sein. Solche Einflüsse sieht Becatti, a.a.O., S. 531, erst bei der Galathea wirksam.
158. Zur Entstehungszeit der "Galathea" siehe Luitpold Dussler, Raphael, A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries, London-New York 1971, S. 99f. Zur Herkunft der Komposition von "Galathea" siehe Crowe und Cavalcaselle, Raphael, Sein Leben und seine Werke, Band II, Leipzig 1885, S. 167f, und Arnold von Salis, Antike und Renaissance, Erlenbach-Zürich 1947, S. 214ff. Heinrich Weizsäcker, Raphaels Galathea im Lichte der antiken Überlieferung, in: Die Antike, 14, 1938, S. 235f, führt das Motiv der Galathea auf die Nymphe des Ida ganz links im Relief mit dem Urteil des Paris in der Villa Medici, das Raffael für den Stich gleichen Themas, gestochen von Marcanton, verwendete. Eine entfernte Ähnlichkeit besteht jedoch meineserachtens nur in der Art, wie das Gewand über die Oberschenkel fällt. Das Standmotiv sowie die Stellung der Arme und des Kopfes stehen der Zeichnung in London wesentlich näher.
159. Davidson, a.a.O., S. 54f, datiert diesen Stich um 1514.
160. Bartsch, a.a.O., S. 134, Nr. 334 und 335, erkannte den erstgenannten Stich als frühere Arbeit und letzteren als eigenhändige Wiederholung Marcantons, während Delaborde, a.a.O., S. 152, Nr. 107, nur die Wiederholung als Arbeit dieses Stechers anerkennt. Seit Kristeller, a.a.O., S. 202, ist der von Bartsch unter der Nummer 334 als Stich Marcantons und der unter der Nummer 335 genannte als eigenhändige Wiederholung anerkannt.
161. Kristeller, a.a.O., S. 202, Anm. 1, und Pouncey und Gere, a.a.O., S. 24.
162. Siehe S.154ff und S. 153f.
163. Dies zeigte bereits Kristeller, a.a.O., S. 200.

164. Zu derselben Feststellung gelangte auch John Quarrier, a.a.O., S. 94, Nr. 102.
165. Carl von Pulszky, Beiträge zu Raphael's Studium der Antike, Leipzig 1877, S. 36f, und Thode, a.a.O., S. 28, Nr. 19. Letzterer wies auf die Verwendung in den Loggienstuccos hin.
166. Thode, a.a.O. Leider ist mir keine Abbildung dieses Steines bekannt.
167. Becatti, a.a.O., S. 507. Die Reproduktionen der Statue und der Zeichnung werden einander so sinnfällig gegenübergestellt, daß der Zusammenhang zwischen ihnen sichtbar wird; merkwürdigerweise geht der Autor in seinem Text nicht darauf ein.
168. Siehe S. 115ff.
169. Eine ausführlichere Besprechung des Problems der Datierung und Zuschreibung dieser Grisaille findet sich bei Dussler, a.a.O., S. 76f.
170. a.a.O., S. 200.
171. Delaborde, a.a.O., S. 218f, Nr. 190, und K. T. Parker, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, II, Italian Schools, Oxford 1956, S. 312f, Nr. 570.
172. a.a.O.; Davidson, a.a.O., S. 200, Anm. 2, hält die Zeichnung dagegen für eine Studie zu dem Fresko.
173. Die Maße der Zeichnung betragen nach Parker, a.a.O., 24,3:41,3 cm, und diejenigen des Stiches nach Delaborde, a.a.O., 25,3:39,4 cm.
174. Bartsch, a.a.O., S. 90f, Nr. 207, und G. J. Hoogewerff, Die Deutung der Grisailen unter Raffaels Farnass, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, VIII, 1915, S. 10ff. Dabei gibt letzterer auf S. 11 eine genauere Beschreibung des Geschehens und eine Begründung seiner Deutung. Parker, a.a.O., und Dussler, a.a.O., schließen sich ihm an.
175. Hoogewerff, a.a.O.
176. Bartsch, a.a.O., S. 120f, Nr. 297; Thode, a.a.O., S. 26, Nr. 15; Delaborde, a.a.O., S. 161 ff, Nr. 115.
177. Im Deutschen lautet der Text: Das Werk ist nicht

weniger als eines der reizendsten Werke, die die Verbindung der beiden Meister hervorgebracht hat, eines von denen, in denen der Kreidestift Raffael seine Geschmeidigkeit dem Grabstichel Marcantons am besten vermittelte.

178. Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Nr. 2005f.
179. Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Nr. 1382F. Feder, Biester, übergangen.
180. Auch Davidson, a.a.O., S. 176, hält beide Zeichnungen für Kopien nach dem Stich. Die Schwere in den Bewegungen, die Betonung des Konturs und auch die Gesichtsbildung bei Amor erinnern sehr an den Stil Giulios.
181. Siehe S. 137ff.
182. a.a.O.
183. A. Petrucci, Il mondo di Marcantonio, in: Bollettino d'Arte, XXXI, 1937, S. 35, und Delaborde, a.a.O.
184. Diese Statue ist in einem Stich Marco Dentés wiedergegeben, war also der Werkstatt Marcantons sicher bekannt. Siehe Thode, a.a.O., S. 17, Nr. 39, und Bartsch, a.a.O., S. 189, Nr. 480.
185. Gruyer, a.a.O., S. 68, Anm. 2. Oskar Fischel, Raphaels Zeichnungen, Abteilung IX, Konrad Oberhuber, Entwürfe zu den Werken Raphaels und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520, Berlin 1972, S. 121.
186. Parker, a.a.O., S. 322, Nr. 589.
187. Giovanni Winckelmann, Monumenti inediti, 2a edizione, Band 2, Teil 2, 1. Sektion, Rom 1821, S. 123.
188. Bartsch, a.a.O., S. 176f, Nr. 441 und 442. Delaborde, a.a.O., S. 226, Nr. 199 und 200.
189. Sieh Dussler, a.a.O., S. 86.
190. Dussler, a.a.O.
191. A. E. Popham und Johannes Wilde, The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle

- London 1949, S. 312, Nr. 797.
192. a.a.O., S. 103.
193. Zur Datierung der Fresken in der Sockelzone siehe Dussler, a.a.O., S. 86.
194. Siehe Davidson, a.a.O., S. 78, und Wagner, a.a.O., S. 93, Nr. 100.
195. a.a.O.
196. Wagner, a.a.O., S. 40, Nr. 41.
197. Edith Pogany-Balàs, L'influence des gravures de Mantegna sur la composition de Raphaël et de Raimondi "Massacre des innocents", in: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 39, 1972, S. 35.
198. Siehe S. 121ff.
199. Matz, a.a.O., Teil 2, S. 233.
200. Als Beispiele für solche Darstellungen mögen dienen eine Szene aus der "Züchtigung eines Satyrs" auf einem Relief des Kapitolonischen Museums in Rom, abgebildet bei Matz, a.a.O., Teil 3, Tafel 214, Nr. 200, sowie das Relief eines Sarkophages im Metropolitan Museum in New York, abgebildet bei Matz, a.a.O., Teil 4, Tafel 268, Nr. 258.
201. Georg Zoega, Die antiken Basreliefs von Rom, Giesen 1812, Tafel XXVI.
202. Bartsch, a.a.O., S. 87f, Nr. 199, und Thode, a.a.O., S. 22f, Nr. 6.
203. a.a.O.
204. Pulszky, a.a.O., S. 22.
205. a.a.O.; siehe auch Davidson, a.a.O., S. 179.
206. Bartsch, a.a.O., und Delaborde, a.a.O.
207. Bartsch, a.a.O., S. 116, Nr. 281, und Delaborde, a.a.O., S. 184, Nr. 142.
208. Das Werk befindet sich in der Glyptothek in München. Es wurde erst im 17. Jahrhundert gefunden. Siehe Dieter Ohly, Glyptothek München, Griechische und römische Skulpturen, München 1972, S. 20f.

209. a.a.O., S. 183f, und Gruyer, a.a.O., S. 33, Anmerkung 2.
210. Bartsch, a.a.O.; Passavant, a.a.O., S. 29, Nr. 17 und Delaborde, a.a.O.
211. Pouncey und Gere, a.a.O., S. 260, Nr. 73.
212. a.a.O., S. 292f, Nr. 46.
213. a.a.O.
214. Das Relief ist beschrieben bei Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Band II, Tübingen 1966, S. 707 Nr. 1947.
215. a.a.O.
216. Siehe Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Leipzig 1932, S. 5, u.a. (siehe Register).
217. Siehe ders., L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo rinascimento, in: La Rinascita del Paganesimo antico, neu aufgelegt Florenz 1966, S. 304. Warburg hielt diese Rede 1914 im Kunsthistorischen Institut Florenz.
218. Antje Krug, Ein römisches Relief und Raffael, in: Städeljahrbuch, Neue Folge Band 5, 1975, S. 31ff.
219. a.a.O.
220. Bartsch, a.a.O., und Delaborde, a.a.O.
221. Winner, a.a.O., S. 196.
222. Eine Besprechung des Erlanger Blattes findet sich bei Oberhuber, a.a.O., 1972, S. 107, Nr. 421.
223. a.a.O.
224. a.a.O., 1970, S. 175, Nr. 470.
225. Vers 645-647. Die deutsche Übersetzung lautet, übersetzt von Johannes Götte in Zusammenarbeit mit Maria Götte, München 1965: "...besteigt dort den hohen/ Holzstoß, ganz vom Wahnsinn gepackt, und zieht jetzt das Schwert des/ Dardanes, sein Geschenk, zu solchem Gebrauch nicht erbeten".
226. Eigene Übersetzung.

227. Beets, a.a.O., S. 154.
228. Bartsch, a.a.O., S. 82f, Nr. 187, und Delaborde, a.a.O., S. 213f, Nr. 187.
229. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari Pittore Aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Band V, Florenz 1906, Marcan-tonio e altri intagliatori di stampe, S. 411.
230. a.a.O.; bereits Gruyer, a.a.O., S. 19, erkannte, daß "Dido" vor "Lukrezia" entstanden sein muß.
231. Der Stich wird beschrieben bei Bartsch, a.a.O., Band XV, S. 17, Nr. 1. Eine Photographie befindet sich im Kunsthistorischen Institut Florenz, Photo Nr. 198685.
232. Siehe Wolfgang Stechow, "Lucretiae Statua", in: Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin-Chicago 1951, S. 114.
233. Siehe S. 93ff.
234. a.a.O.
235. Bartsch, a.a.O., S. 84f, Nr. 192; Delaborde, a.a.O., S. 214ff, Nr. 188, und Oberhuber, a.a.O., 1966, S. 92, Nr. 119.
236. Beets, a.a.O., S. 156.
237. a.a.O., S. 114.
238. a.a.O., S. 118.
239. Siehe Bartsch, a.a.O.; Delaborde, a.a.O.; Kristeller, a.a.O., S. 210f. Wickhoff, a.a.O., S. 193, glaubte, der Stich sei nach einer Vorlage Peruzzis entstanden.
240. Kristeller, a.a.O., S. 211, wies auch auf "die nach unten stark eingezogene Umrißlinie des Standbeines" beim Apoll und bei der Lukrezia hin.
241. Siehe Dussler, a.a.O., S. 82f.
242. a.a.O., S. 211.
243. Wickhoff, a.a.O., S. 193. Wie oben nachgewiesen wurde, entstand der Stich - und somit auch diese Zeichnung - nach einer Vorlage Raffaels und nicht Peruzzis.

244. Courtauld Institute der Universität London, Witt Library, Zeichnung Nr. 444 der "École de Raphaël". Neben der Photographie findet sich der Vermerk: "Lucrèce se donnant la mort. Bistre au rehauts du blanc. - Haut. 21, larg. 13.5cm".
245. Übersetzung sämtlicher in dieser und den folgenden Anmerkungen zitierten Verse von Götte, a.a.O.. Vers 65-80:
"Aeolus, denn der Vater der Götter und König der Menschen/ gab dir, Fluten zu glätten und aufzuwühlen im Winde,/ ein mir feindliches Volk durchfährt das Thyrrenische Meer, trägt/ Ilium fort nach Italien, trägt die besiegten Penaten./ Stoß doch Gewalt in die Winde, versenk heckoben die Schiffe,/ oder zerstreue sie rings und wirf übers Meer hin die Leichen!/ Nymphen habe ich zweimal sieben, herrlichen Wuchses,/ die an Gestalt von ihnen die schönste, Deiopea,/ will zu dauernder Ehe ich dir als Eigentum geben,/ daß mit dir sie Jahr um Jahr für solche Verdienste/ lebe, mit schönen Kindern dich, den Vater, beglücke/".
Aeolus sprach darauf: "Du, Königin, hast nur die Mühe,/ kundzutun deinen Wunsch: mir frommt's, dein Geheiß zu erfüllen./ Du ja gibst mir mein Reich, du stimmst mir/ Juppiter hold, du läßt mich ruhn beim Mahle der Götter,/ du verleihst über Winde und stürmische Wetter die Macht mir".
246. Vers 81-123: Sprach's und wandte die Lanze und stieß sie tief in des Berges/ hohles Gewölb: los stürmen die Winde im Zug wie ein Kriegsheer,/ wo sich die Pforte erschließt, durchbrausen im Wirbel die Lande,/ stürmen hernieder aufs Meer, und ganz von den untersten Tiefen/ wühlen Eurus und Notus es auf, wild wirbelt im Sturmwind/ Africus her, sie wälzen zum Strand weitwogende Fluten./ Jäh tönt drein der Mannen Geschrei, das Knirschen der Taus,/ Wolken reißen sofort den Himmel des Tages hinweg den/ Augen der Teukrer; Nacht fällt schwarz herab auf die Wogen./ Donnernd krachen die Pole, es flammt von Blitzen der Äther,/ nah, ganz nah umdroht mit Tod rings alles die Mannen./ Lähmender Frost durchkühltet sogleich bis ins Mark den Aeneas,/ laut aufstöhnt er, hebt zu den Sternen empor seine Hände/ beide und ruft: "O dreifach ihr und vierfach Beglückte,/ denen vergönnt war, einst vor Trojas ragenden Mauern/ vor den Augen der Väter zu sterben; Sohn du des Tydeus,/ Danaerheld, warum konnte nicht ich auf Iliums Schlachtfeld/ fallen und, niedergestreckt von dir, dies Leben verströmen,/ dort,

wo Hektor erlag dem Geschoß des Achill, wo der wilde/ Sarpedon, wo dicht der Simois fort in den Wogen/ Schilde der Mannen und Helme hinwälzt und die Leiber der Helden!"/

Während er also klagt, stürzt knirschender Wirbel von Norden/ hart ins Segel und türmt die Fluten empor zu den Sternen./ Ruder zerkrachen; dann wendet der Bug sich, bietet den Wogen/ dar seine Flanke; ein Berg von Wasser prasselt darüber./ Hier hängt hoch auf Fluten ein Schiff, dort öffnet die Woge/ klaffend andern den Boden des Meeres. Sturm wütet im Sande./ Drei dreht Notus im Wirbel dahin auf lauernde Felsen -/ Felsen inmitten der Flut, der Italiker nennt sie Altäre,/ mächtige Rücken am Spiegel des Meeres - drei Schiffe verdrängt ins/ Seichte der Eurys und treibt sie auf Syrten - kläglich Anblick! -/ stößt sie ins Wattenmeer, gürtet sie rings mit Dämmen von Sande./ Eines - die Iyker trug's und trug den treuen Orontes -/ trifft vor Aeneas' Augen herniederprasselnd des Meeres/ Wucht aufs Heck; den Steuermann packt's und kopfüber rollt er/ weg über Bord; das Schiff aber dreht dreimal auf der Stelle/ wirbelnd die Flut; dann schlingt's hinab ein reißender Strudel./ Schwimmer treiben vereinzelt empor aus Wogengewühle,/ Waffen der Mannen und Planken und Trojas Schätze im Meere./ Auch Ilioneus' Schiff, das Schiff des Helden Achates./ Abas' Schiff und das Schiff des hochbejahrten Aletes/ schlug der Sturm: sie lassen durchs Leck im Gefüge der Bordwand/ alle den Feind, das Seewasser, ein und klaffen von Rissen.

247. Vers 124-135:

Unterdessen bemerkt Neptun das Toben des Meeres,/ wie da der Sturm heranbraust, wie empor aus untersten Tiefen/ strudeln die Wasser des Grundes. Da packt ihn die Sorge und weithin/ schaut er aufs Meer und hebt sein ruhevoll Haupt aus der Woge./ Überall sieht er verstreut des Aeneas Flotte im Meere,/ sieht von Fluten die Troer bedrängt und berstenden Himmel./ Nicht bleibt Junos Last und Groll dem Bruder verborgen./ Eurys ruft er und Zephyrus her; dann redet er also:/ "Seid ihr denn auf euer Geschlecht so stolz mir geworden?/ Himmel und Erde, ihr Winde, in Aufruhr wagt ihr zu stürzen/ ohne meinen Befehl, wagt Wogenmassen zu türmen?/ Euch will ich...! aber zunächst geht's vor, die Fluten zu glätten.

248. Unterdessen besteigt einen Fels Aeneas,...

249. Schon schwieg alles, als Juppiter hoch vom Äther-

gewölbe/ spähte aufs segelschimmernde Meer, auf ruhende Lande,/ Küsten und Völker umher. Dann blieb er im Scheitel des Himmels/ stehn und heftete fest seinen Blick auf Ilybens Reiche./ Während er solche Sorgen im Herzen bedachte, da sprach ihn,/ und von Tränen umflort die glänzenden Augen, Venus an:... .

250. Spricht es und schickt den Sohn der Maia nieder vom Himmel:/ denn nun sollen die Länder, die Burgen des neuen Karthago/ gastlich sich öffnen den Teukrern, nicht soll unkundig des Schicksals,/ Dido sperren ihr Land. Weit fliegt mit dem Ruder der Flügel/ Hermes dahin durch die Luft....
251. Vers 393ff:
Sieh nur, Schwäne! Zwei mal sechs in prächtigem Zuge;/ Jupiters Vogel im Sturze vom Äther jagte sie wild im/ weiten Himmel; nun scheinen sie teils erst Land zu gewinnen,/ lang hin gereiht, und teils auf eben besetztes zu schauen.
252. Vers 446ff:
Hier ließ Dido erstehn einen ragenden Tempel für Juno;/ Gaben schmückten ihn reich, ihn füllte das Walten der Göttin./ Ehern wuchs in Stufen hinan die Schwelle, aus Erz auf-/ ragten die Pfosten, es knarrte mit ehernen Flügeln die Achse./ Hier im Hain bot neu sich gleich ein Erlebnis und nahm den/ Stachel der Furcht, hier wagte zuerst auf Rettung Aeneas/ wieder zu hoffen, auf Glück zu vertraun nach all seinem Unglück./ Denn wie am Riesentempel er rings das Einzelne anschaut, harrend der Fürstin,
253. Vers 520ff:
Eintritt ward und Erlaubnis gewährt, am Throne zu reden./ Da sprach Ilioneus, der Greis, mit ruhigem Herzen:/ "Königin,"
254. Vers 631: Also sprach sie, führt sodann zum Palast den Aeneas,
255. Vers 657ff:
Doch Kythera ersann im Herzen listige, neue/ Pläne: es sollte Gestalt und Antlitz tauschen Cupido,/ so statt des trauten Askanius gehn, mit den Gaben die Fürstin/ stürzen in Liebesglut, ihr Mark durchdringen mit Feuer,/ fürchtet sie Wankelmuth doch und der Tyrer doppelte Zunge,/ brennt doch Junos Grimm. Nacht naht mit nagenden Sorgen./ Drum zum geflügelten Amor spricht sie folgende Worte:/

256. Vers 715-722:
Jene umschlang erst Aeneas, hing zärtlich am Nacken und stillte/ so des Vaters, des vorge-täuschten, innige Liebe,/ drängte zur Königin dann; sein Bann trifft Augen und Herz ihr,/ manchmal herzt auf dem Schoß ihn Dido, ahnungslos, welch ein/ Gott von ihr, der Armen, Besitz nimmt; der aber denkt des/ Wunsches der Mutter, beginnt aus Didos Herzen Sychäus/ sanft zu verdrängen und sucht zuvor mit lebendiger Liebe/ längst erstarrtes, verlerntes Gefühl zu erregen im Herzen.
257. Eigene Übersetzung: Äolus schickt auf Bitten Junos die Winde.
258. Eigene Übersetzung: Die umherschweifenden Trojaner treibt es hinaus an die libyschen Gestade.
259. Eigene Übersetzung: Das karthagische Mädchen Dido empfängt Aeneas.
260. Eigene Übersetzung: Nachdem er dies gesagt hatte, tröstet der Vater selbst die betrübte Venus.
261. Eigene Übersetzung: Ihm schickt Venus Amor unter der Maske des Askanius.
262. Anna Sadurska, *Les Tables Iliques*, Warschau 1964, S. 16f.
263. a.a.O., S. 17.
264. Sadurska, a.a.O., und K. Weitzmann, *A Tabula Odysseaca*, in: *American Journal of Archaeology*, 45, 1941, S. 166ff.
265. Zwar wurde diese Tabula nach Angaben von Sadurska, a.a.O., S. 72, erst 1882 gefunden, doch muß eine ähnliche Darstellung bereits im frühen 16. Jahrhundert bekannt gewesen sein.
266. In diesen schematischen Wiedergaben der Aufteilung der Bildfelder sind die einzelnen Szenen in die jeweiligen Bildfelder eingetragen bzw. in der Reihenfolge des Geschehens numeriert, so daß sich der Ablauf der Erzählung daraus ergibt.
267. Oberhuber, a.a.O., 1966, S. 100.
268. Thode, a.a.O., S. 25f, Nr. 13, und Oberhuber, a.a.O., 1966, S. 100.

269. Siehe Cecil Gould, Leonardo's 'Neptune' Drawing, in: The Burlington Magazine, 94, 1952, S. 290.
270. Oskar Fischel, Raphael, Band I, London 1948, S. 198.
271. Siehe Krufft, a.a.O.
272. Abbildung bei Christian Hülsen, Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933, Tafel XXXI, fol. 59.
273. Montfaucon, Supplément au livre de l'antiquité expliquée, Band II, Paris 1757, Tafel IV.
274. Abgebildet Christian Hülsen und Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher des Maarten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933, Band I, fol. 52r.
275. Sie ist wiedergegeben auf fol. 10 des Codex Bezae Cantabrigiae, im Vatikanischen Kupferstichkabinett; Besprechung und Abbildung bei Hülsen, a.a.O., S. 7 und Tafel XIII.
276. a.a.O., S. 146ff, Nr. 102.
277. Paris, Louvre Inv. 636.
278. Siehe Oberhuber, a.a.O., 1966, S. 99f, Nr. 140, und Davidson, a.a.O., S. 166.
279. Siehe Oberhuber, a.a.O., 1966, S. 99f, Nr. 140, und Vasari, a.a.O.
280. Chatsworth Zeichnung Nr. 116.
281. Siehe oben, "Triumph eines römischen Feldherrn", Abb. 37, und S. 48ff, sowie "Löwenjagd", Abb. 156 und S. 137ff.
282. a.a.O., 1966, S. 99f, Nr. 140. Siehe auch Davidson, a.a.O., S. 164.
283. Siehe Davidson, a.a.O., S. 80.
284. Emanuele Loewy, Di alcune composizioni di Raffaello ispirate da monumenti antichi, in: Archivio storico dell'arte, Serie seconda, Anno II, 1896, S. 241. Thode, a.a.O., S. 25. Davidson, a.a.O.,

- S. 171. John Quarrier, a.a.O., S. 92f, Nr. 99.
Becatti, a.a.O., S. 517.
285. Thode, a.a.O., S. 25.
286. Thode, a.a.O.
287. a.a.O.
288. Raffael kann der Sarkophag in der Villa Medici durchaus 1511/12 bekannt gewesen sein. Es ist daher möglich, daß er den Flußgott schon in "Die Vertreibung Heliodors" verwendete und umbildete, ebenso in "Der Tod des Ananias". Wie ich auf S. 65 und in der Anmerkung 168 zeigte, wurden wohl verschiedene Gestalten dieses und des Sarkophages in der Villa Pamphili als Einzelfiguren von Raffael und seiner Werkstatt benutzt und teilweise von Marcanton gestochen.
289. Bartsch, a.a.O., S. 95, Nr. 214, und S. 111, Nr. 257.
290. Loewy, a.a.O., S. 244f.
291. a.a.O.
292. Die Rückseite des Blattes enthält u.a. eine Studie nach der Gestalt des Paris vom Sarkophag in der Villa Medici. Auch dies sichert den Zusammenhang der Zeichnung mit dem Kupferstich.
293. Vasari, a.a.O., S. 411. Bartsch, a.a.O., S. 106, Nr. 245, und Delaborde, a.a.O., S. 159ff, Nr. 114.
294. a.a.O.
295. Bartsch, a.a.O., S. 11f, Nr. 18 und S. 13f, Nr. 20. Delaborde, a.a.O., S. 90ff, Nr. 8.
296. Crowe und Cavalcaselle, a.a.O., S. 91.
297. Pogány-Balàs, a.a.O., S. 25. Egger, a.a.O., S. 43, fol. 27v.
298. Egger, a.a.O., S. 13ff.
299. Siehe auch die Stiche "Dido" und "Lukrezia" (Abb. 103, 105).
300. a.a.O., S. 33. P. G. Hübner, Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance, in:

Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1909, II, S. 272, und Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, XI, 1960, S. 99 und S. 97, Abb. 51.

301. Pogany-Balàs, a.a. O., S. 26ff.

302. Wilhelm Vöge, Raffael und Donatello, Straßburg 1896, S. 8ff.

303. Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Band II, Mythologische Zyklen, Berlin 1890, S. 212.

304. Fol. 64a und 65a. Siehe Robert, a.a.O.

305. Pouncey und Gere, a.a.O., S. 17, Nr. 20.

306. Pogany-Balàs, a.a.O., S. 32.

307. a.a.O., S. 25.

308. Pouncey und Gere, a.a.O., S. 17, Nr. 20.

309. Pouncey und Gere, a.a.O., S. 18, Nr. 21.

310. Passavant, a.a.O., S. 29, Nr. 181. Thode, a.a.O., S. 7, Nr. 9. Delaborde, a.a.O., S. 178, Nr. 135. Antony de Witt, Marcantonio Raimondi, incisioni scelte e annotate da..., Florenz 1968, Nr. 58. Letzterer erwähnt allerdings nicht, welches Relief als Vorlage diente.

311. Erschienen: Rom 1808.

312. Siehe Delaborde, a.a.O., und Friedrich Creuzer, Symbolik und Mythologie, Band III, Leipzig und Darmstadt 1821, S. 217.

313. Thode, a.a.O., und Bartsch, a.a.O., S. 119, Nr. 294.

314. a.a.O.

315. Siehe S. 153ff.

316. Abgebildet bei K. G. Boon, Italiaanse Tekeningen, Ausstellungskatalog, Amsterdam 1970, S. 44, Abb. 8.

317. Thode, a.a.O., S. 8, Nr. 11. Delaborde, a.a.O.,

- S. 220, Nr. 192, und Oberhuber, a.a.O., 1966, S. 101, Nr. 141.
318. Zum Funddatum der Gruppe siehe Winner, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 16, 1974, S. 99.
319. Siehe "Triumph eines römischen Feldherrn" und "Löwenjagd", die auf S. 137ff behandelt wird (Abb. 37, 156).
320. Delaborde, a.a.O.
321. a.a.O.
322. Frommel, a.a.O., S. 135f, Nr. 98.
323. Frommel, a.a.O.
324. a.a.O.
325. Frommel, a.a.O.
326. Zeichnung Nr. 1338f.
327. Vasari, a.a.O., S. 414.
328. a.a.O., S. 9f, Nr. 13 a-m.
329. a.a.O. Die Wiedergaben der römischen Münzen finden sich bei Cohen, a.a.O.
330. a.a.O., 1970, S. 1.
331. a.a.O., 1970, S. 1f.
332. Über Münzmodellbücher schreibt ausführlicher Annegrit Schmitt, Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento, Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei, Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die "Ikongraphie berühmter Männer", in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Band XVIII, 1974, Heft 2, S. 197f.
333. a.a.O., S. 214.
334. Oberhuber, a.a.O., siehe Anm. 402.
335. a.a.O., S. 4ff, Nr. 5. Bartsch, a.a.O., S. 113ff, Nr. 263-278.
336. a.a.O.

337. Diese Angaben finden sich bei Max Wegner, *Die Musensarkophage*, Berlin 1966, S. 88f, Nr. 228.
338. a.a.O.
339. a.a.O.
340. a.a.O., S. 115.
341. Auch Thode, a.a.O., S. 5, Nr. 5 VII, kennt keinen Abzug dieses Stiches; daher kann auch er diese Frage nicht beantworten.
342. a.a.O.
343. Nach Wegner, a.a.O., wurde nur der Unterarm ergänzt.
344. a.a.O., S. 285ff, Nr. 20-34.
345. a.a.O., S. 209.
346. Thode, a.a.O., S. 6f, Nr. 6. Der Sarkophag wird ausführlich beschrieben bei August Rossbach, *Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler*, Leipzig 1871 S. 40ff.
347. Rossbach, a.a.O., S. 40f.
348. Rossbach, a.a.O., S. 42ff. Thode, a.a.O. Siehe auch Friedrich Matz und F. von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, Band II, Leipzig 1881, S. 330ff, Nr. 3090.
349. Marita Horster, Eine unbekannte Renaissance-Zeichnung nach römischen Sarkophagen, in: *Archäologischer Anzeiger*, Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band 90, 1975, S. 408.
350. Solche breiten, matronenhaften Gestalten finden sich auch in anderen Stichen seiner römischen Spätzeit, beispielsweise in "Die zwei Sybillen und der Zodiacus", "Weibliche Gestalt" vom Typus der Aphrodite Valentini u.a. (Abb. 209, 231).
351. a.a.O.
352. J.-D. Passavant, *Raphael d'Urbain et son père Giovanni Santi*, Band II, Paris 1860, S. 491f, Nr. 435.
353. a.a.O., 1966, S. 102, Nr. 144.

354. Davidson, a.a.O., S. 180.
355. a.a.O., S. 138, Nr. 346.
356. Passavant, a.a.O., S. 28, Nr. 174.
357. In letzterer wird die diffuse, beinahe fleckenhafte Verteilung von Licht und Schatten besonders deutlich.
358. a.a.O., S. 170, Nr. 124.
359. a.a.O.
360. Jac. Mazochius, *Mazochii Jacobi Epigrammata antiq. urbis, Romae 1521*.
361. Die Angaben zu der verschollenen Gruppe verdanke ich Bober, *Census...*, a.a.O.
362. Siehe beispielsweise die Gruppe in der Sammlung Ferroni oder diejenige im Gabinetto delle Maschere im Vatikan. Erstere ist abgebildet bei H. J. Keller, *Drei Grazien aus Bayern*, in: *Festschrift für J. Werner, München 1974, Tafel 14*.
363. Vermutlich ist dies die bei Morcelli, Fea und Visconti, *La Villa Albani descritta*, Rom 1869, S. 103, Nr. 708, beschriebene Gruppe der drei Grazien.
364. Auf diese Teller weist Davidson, a.a.O., S. 179, hin.
365. a.a.O., Band I, S. 228, Tafel 462, Nr. 860; Band V, S. 494, Nr. 1 u.a.m.
366. a.a.O., S. 138, Nr. 239.
367. Rudolf Wittkower, *Transformations of Minerva in Renaissance Imagery*, in: *Journal of the Warburg Institute*, Band 2, 1938/39, S. 199, Anm. 2, und S. 199ff.
368. Diesen Stich nennt Bartsch, a.a.O., S. 158, Nr. 393c.
369. Erna Mandowsky und Charles Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities, The Drawings in MS XIII.B.7 in the National Library in Naples*, London 1963, S. 75f, Nr. 43.
370. Abbildung des Reliefs: Alinari, Photo Nr. 27741.

371. Das Original konnte ich leider nicht sehen, doch befindet sich eine Photographie in der Witt Library im Courtauld Institute der Universität London. Nach den Angaben in der Witt Library beträgt das Format 20,5:11,7 cm. Der Vermerk lautet: "Die zusätzliche Zeichnung auf diesem Probeabdruck ähnelt dem vollendeten Stich, kopiert diesen aber nicht in allen Einzelheiten. Möglicherweise stammt der zeichnerische Zusatz von Marcantonio Raimondi".
372. a.a.O., S. 117, Nr. 82.
373. a.a.O.
374. Diese Kopie nennt u.a. Delaborde, a.a.O., S.208, Nr. 177.
375. a.a.O.
376. a.a.O.
377. Siehe u.a. Delaborde, a.a.O., und Frommel, a.a.O.
378. Diese Angaben verdanke ich Bober, Censur, a.a.O.
379. Biblioteca Ambrosiana, Nr. 1707 recto. Diese Zeichnung gibt zwei tanzende Mänaden und einen ithyphallischen Satyr wieder.
380. Zu dieser Zeichnung siehe auch Ruth O. Rubinstein, A Bacchic Sarcophagus in the Renaissance, in: The British Museum Yearbook, o.J., S. 137f.
381. Oskar Fischel, Raphaël's Auferstehung Christi, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 1925, S. 198.
382. a.a.O., S. 357, Nr. 481.
383. Passavant, a.a.O., S. 40, Nr. 257, und Delaborde, a.a.O., S. 224f, Nr. 197.
384. a.a.O., S. 94, Nr. 159, Abb. Tafel 125, und S. 96f, Nr. 165recto.
385. Zum Aufstellungsort im Belvedere siehe Walther Amelung, Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, Band II, Berlin 1908, S. 9ff, Nr. 3.
386. Das Blatt ist abgebildet bei Fischel, a.a.O., 1925, S. 197, Abb. 5b.

387. Petrucci, Disegni e stampe ..., S. 406, hält das Blatt offensichtlich für eine Zeichnung Marcantons, Davidson, a.a.O., S. 205, dagegen für die Zeichnung eines florentinischen Künstlers aus den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts.
388. Siehe Fischel, a.a.O., 1925, S. 198 und S. 197, Abb. 5c.
389. a.a.O., S. 198.
390. a.a.O.
391. Als Beispiele mögen dienen "Leda" (Bartsch, a.a.O., S. 187, Nr. 232) und "Venus und Amor" (Bartsch, a.a.O., S. 218, Nr. 286 II). Abbildungen im Kunsthistorischen Institut Florenz, Photos Nr. 191745 und 191778.
392. Bartsch, a.a.O., S. 190, Nr. 482, und Delaborde, a.a.O.
393. Der Sarkophag ist wiedergegeben bei Robert, a.a.O., Band V, I, Andreas Rumpf, Die Meerwesen, Berlin 1939, Tafel 33, Nr. 101.
394. a.a.O., Tafel 47, Nr. 146.
395. Abgebildet in Propyläen Kunstgeschichte, Band 2, Theodor Kraus, Das römische Weltreich, Berlin 1967, Tafel 225a.
396. Nach Amelung, a.a.O., Band I, S. 540ff, handelt es sich um eine Marmorstatue. Ergänzt sind u.a. die obere Hälfte des rechten Oberarms, der rechte Unterarm mit Ellenbogen, Gewandzipfel, die linke Hand mit dem Pfeil, der Unterteil des Halses, der obere Teil des Rückens. Wahrscheinlich handelte es sich ursprünglich um eine Gruppe der Venus mit Amor und Psyche.
397. a.a.O., S. 151, Nr. 371.
398. a.a.O., S. 152, Nr. 375 und 376. Ein Abzug der "Mäßigung" befindet sich im Kupferstichkabinett in Berlin.
399. Delaborde, a.a.O., S. 190, Nr. 152 und 153.
400. Passavant, a.a.O., S. 42, Nr. 279.
401. a.a.O., S. 3, Nr. 4.

402. Becatti, a.a.O., S. 519. Der Autor weist auf die Verwandtschaft mit Barbarenstatuen an römischen Triumphbögen hin. Wie er weiter zeigt, war dieser Typus im frühen 16. Jahrhundert durchaus bekannt, da sich Wiedergaben auf fol. 2 des Sienesischen Skizzenbuches von Peruzzi, auf fol. 118 des Codex Correr, auf fol. 2 des Codex Bero-linensis und in der Uffizienzeichnung Nr. 2050 von Fra Giocondo finden.
403. Rom, Vatikanische Bibliothek, fol. 10v.
404. London, J. Soane's Museum, fol. 118. Die Benutzung von Zeichnungen dieses vor 1514 entstandenen Skizzenbuches durch Raffael und seine Werkstatt wurde nachgewiesen von Tilman Buddensieg, Bernardino della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo, Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kries, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 15, 1975, S. 100.
405. Es handelt sich also keinesfalls, wie Becatti, a.a.O., S. 519, meint, um eine genaue Reproduktion der vatikanischen Statue, da das Kapitell und der Gewandabschluß am Hals bei dieser unterschiedlich gebildet sind. An derselben Stelle weist der Autor richtigerweise auf den Titelholzschnitt einer Vitruvsausgabe von 1548 hin, der den Kopf des Stiches kopiert. Dies hält er für ein Indiz dafür, daß der Stich Marcantons tatsächlich dem Vergleich zwischen der dorischen und korinthischen Säulenordnung gedient habe. Auf die Frage jedoch, ob die Arbeit ihrerseits für eine Vitruvsausgabe gedacht war, geht er nicht weiter ein.
406. Bartsch, a.a.O., S. 204, Nr. 538, und Delaborde, a.a.O., S. 236ff, Nr. 214.
407. Abbildung in der Photothek der Biblioteca Her-tziana, Rom, Photo Alinari Nr. 18656.
408. Thode, a.a.O., S. 29, Nr. 26, und Delaborde, a.a.O., S. 236, Nr. 213.
409. a.a.O.
410. a.a.O., S. 210.
411. a.a.O.
412. Die Maße des Stiches betragen nach Delaborde, a.a.O., S. 209, Nr. 180: 7,9:5 cm.

413. Robert, a.a.O., Band III, 2, S. 233, Nr. 190,
Abb. Tafel LXI.
414. Fol. 26v-27. Abgebildet bei Bober, a.a.O.,
Abb. 50.
415. Nach Delaborde, a.a.O., S. 301, Nr. 28, betra-
gen die Maße dieses Stiches, den er "Le Désespoir",
also die Verzeiflung, nennt und den er nicht
für eine eigenhändige Arbeit Marcantons hält,
9,7:6 cm.

LITERATURVERZEICHNIS

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, Band V, Florenz 1906, Marcantonio e altri intagliatori di stampe, S. 395-442.

Paradigmata Graphices variorum per Joh. Episcopium, ex formis Nicolai Visscher, Te Amsterdam by Hendrik de Seth in de Visser, Amsterdam 1672.

Montfaucon, *Supplément au livre de l'antiquité expliquée*, Band II, Paris 1757.

Giorgio Zoega, *Bassi rilievi antichi del palazzo Albani*, Rom 1808.

Georg Zoega, *Die antiken Basreliefs von Rom*, Giesen 1812.

Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie*, Band III, Leipzig und Darmstadt 1821.

Giovanni Winckelmann, *Monumenti inediti*, 2a edizione, Band 2, Teil 2, 1. Sektion, Rom 1821.

Johann David Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Paris 1860.

François Anatole Gruyer, *Raphael et l'antiquité*, Paris 1864.

Johann David Passavant, *Le Peintre Graveur*, Band VI, Leipzig 1864.

Adam Bartsch, *Le Peintre Graveur*, Band XIV, Leipzig 1864.

Morcelli, Fea, Visconti, *La Villa Albani descritta*, Rom 1869.

August Rossbach, *Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler*, Leipzig 1871.

Carl von Pulszky, *Beiträge zu Raphael's Studium der Antike*, Leipzig 1877.

Friedrich Matz und Friedrich von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom*, Band II, Leipzig 1881.

Henry Thode, Die Antiken in den Stichen Marcanton's, Agostino Veneziano's und Marco Dente's, Leipzig 1881.

Crowe und Cavalcaselle, Raphael, Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1885.

Henri Delaborde, Marcantoine Raimondi, Etude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître, Paris 1888.

Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Band II, Mythologische Zyklen, Berlin 1890.

Emanuele Loewy, Di alcune composizioni di Raffaello ispirate da monumenti antichi, in: Archivio storico dell'arte, Serie seconda, Anno II, 1896, S. 241-251.

Wilhelm Vöge, Raffael und Donatello, Straßburg 1896.

Salomon Reinach, Répertoire de la Statuaire grecque et romaine, Band I-VI, Paris 1897-1930.

Herbert Hirth, Marcantonio und sein Stil, Eine kunstgeschichtliche Studie, Leipzig-München 1898.

Franz Wickhoff, Beiträge zur Geschichte der reproduzierenden Künste, Marcantons Eintritt in den Kreis römischer Künstler, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XX, 1899, S. 181-194.

Hermann Egger, unter Mitwirkung von Christian Hülsen und Adolf Michaelis, Codex Escorialensis, Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien, Wien 1906.

Paul Kristeller, Marcantons Beziehungen zu Raffael, Berlin 1907, und in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, XXVIII, 1907, S. 199-219.

Walther Amelung, Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, Berlin 1908.

Paul Gustav Hübner, Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1909, II, S. 267-280.

Francesco Gnechi, I medaglioni Romani, 3 Bände, Mailand 1912.

Eleonore Jebens, Marc Anton Raimondis Jugendwerke bis zu seiner Ankunft in Rom, Berlin 1912.

Oskar Fischel, Raphael's Auferstehung Christi, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1925, S. 191-200.

Aby Warburg, Gesammelte Schriften, 2 Bände, Leipzig 1932.

Christian Hülsen, Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933.

Christian Hülsen und Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher des Maarten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933.

N. Beets, Alberto Dürer, Luca di Leida e Marcantonio Raimondi, Un triumvirato nel regno dell'incisione, in: Maso Finiguerra, I, 1936, f. 2-3, S. 149-159.

Alfredo Petrucci, Disegni e stampe di Marcantonio, in: Bollettino d'Arte, XXX, Fasc. IX, 1937, S. 392-406.

Ders., Il mondo di Marcantonio, in: Bollettino d'arte, XXXI, Fasc. I, 1937, S. 31-44.

Rudolf Wittkower, Transformations of Minerva in Renaissance Imagery, in: Journal of the Warburg Institute, Band 2, 1938/39, S. 194-205.

Arthur M. Hind, Early Italian Engraving, 7 Bände, London 1938-1948.

K. Weitzmann, A Tabula Odysseaca, in: American Journal of Archaeology, 45, 2, 1941, S. 166-181.

Ulrich Middeldorf, Raphael's Drawings, New York 1945.

Arnold von Salis, Antike und Renaissance, Erlenbach-Zürich 1947.

Oskar Fischel, Raphael, 2 Bände, London 1948.

A. E. Popham und Johannes Wilde, The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, London 1949.

Wolfgang Stechow, "Lucretiae Statua", in: Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin-Chicago 1951, S. 114-124.

Cecil Gould, Leonardo's 'Neptune' Drawing, in: The Burlington Magazine, 94, 1952, S. 289-294.

Bernice F. Davidson, Marcantonio Raimondi, The Engravings of his Roman Period, Radcliffe College Thesis, Harvard University 1954, unveröffentlicht. Ein Exemplar dieser Arbeit befindet sich im Kunsthistorischen Institut Florenz.

K. T. Parker, Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Band II, Italian Schools, Oxford 1956.

Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Gentile da Fabriano und die Anfänge des Antikenstudiums, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, XI, 1960, S. 59-151.

Nicole Dacos, Ghirlandaio et l'antique, in: Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, XXXIV, 1962, S. 419-456.

Philip Pouncey und J. A. Gere, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, London 1962.

Erna Mandowsky und Charles Mitchell, Pirro Ligorio's Roman Antiquities, The Drawings in MS XIII.B.7 in the National Library in Naples, London 1963.

Anna Sadurska, Les Tables Iliques, Warschau 1964.

Vergil, Aeneis, Lateinisch-Deutsch, übersetzt von Johannes Götte in Zusammenarbeit mit Maria Götte, München 1965.

Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, Band II, Auflage Tübingen 1966.

Konrad Oberhuber, Graphische Sammlung Albertina, Die Kunst der Graphik, III, Ausstellung Renaissance in Italien, 16. Jahrhundert, Werke aus dem Besitz der Albertina, Wien 1966.

Aby Warburg, La Rinascita del Paganesimo antico, neu aufgelegt und herausgegeben von Gertrud Bing, Florenz 1966, S. 283-307.

Max Wegner, Die Musensarkophage, Berlin 1966.

Propyläen Kunstgeschichte, Band 2, Theodor Kraus,
Das römische Weltreich, Berlin 1967.

Christoph Luitpold Frommel, Baldassare Peruzzi als
Maler und Zeichner, Beiheft zum Römischen Jahrbuch
für Kunstgeschichte, Band 11, Wien-München 1967/68.

Verschiedene Autoren, Raffaello, L'opera - le fonti -
la fortuna, 2 Bände, Novara 1968.

Matthias Winner, Zum Apoll vom Belvedere, in: Jahr-
buch der Berliner Museen, 10, 1968, S. 181-199.

Antony de Witt, Marcantonio Raimondi, Incisioni
scelte e annotate da..., Florenz 1968.

Friedrich Matz, Die dionysischen Sarkophage, 4 Teile,
Berlin 1968-1975.

Carl Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Andreas
Rumpf, Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs,
Band V, Rom 1969.

James S. Ackerman, The Architecture of Michelangelo,
Ausgabe Harmondsworth 1970.

K. G. Boon, Italiaanse Tekeningen, Ausstellungskata-
log, Amsterdam 1970.

Hanno-Walter Kruft, Concerning the date of the Codex
Escorialensis, in: The Burlington Magazine, 112, 1970,
S. 44-47.

Konrad Oberhuber, Marcantonio Raimondi, Zeichnungen,
in: Informationen Albertina, Wien 1970, 1-3, S. 1-3.

Luitpold Dussler, Raphael, A Critical Catalogue of
his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries, London-
New York 1971.

Oskar Fischel, Raphaels Zeichnungen, Abteilung IX,
Konrad Oberhuber, Entwürfe zu den Werken Raphaels
und seiner Schule im Vatikan 1511/12 bis 1520, Ber-
lin 1972.

Dieter Ohly, Glyptothek München, Griechische und rö-
mische Skulpturen, München 1972.

Edit Pogany-Balàs, Remarques sur la question des an-
técédents et de la survivance des motifs de quelques
gravures de Marcantonio Raimondi, in: Bulletin du
Musée Hongrois des Beaux-Arts, 39, S. 25-40.

Drawings and Prints of the First Maniera 1515-1535, An Exhibition by the Department of Art, Brown University at the Museum of Art, Rhode Island School of Design Providence, Rhode Island 1973. Texte von: Janetta E. Benton, Richard Campbell, George L. Gorse, John V. Quarrier, Michael Slavin, Susan E. Strauber, Christine J. Swartz, Claire F. Tyler, Anne Wagner.

H. J. Keller, Drei Grazien aus Bayern, in: Festschrift für J. Werner, München 1974.

Annegrit Schmitt, Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento, Petrarcas Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei, Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildnisses in die "Ikonographie berühmter Männer", in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Band XVIII, 1974, Heft 2, S. 167-218.

Matthias Winner, Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 16, 1974, S. 83-121.

Didier Bodart, Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane, Città del Vaticano 1975.

Tilman Buddensieg, Bernardino della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo, Der Autor des Kodex Conner und seine Stellung im Sangallo-Kreis, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 15, 1975, S. 89-108.

Marita Horster, Eine unbekannte Renaissance-Zeichnung nach römischen Sarkophagen, in: Archäologischer Anzeiger, Beiheft zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Band 90, 1975, S. 403-432.

Antje Krug, Ein römisches Relief und Raffael, in: Städeljahrbuch, Neue Folge Band 5, 1975, S. 31-36.

Giorgio Castelfranco, Raffaello, Mailand o.D.

Ruth O. Rubinstein, A Bacchic Sarcophagus in the Renaissance, in: The British Museum Yearbook, o.J.

Abbildungen der Stiche Marcantons bei Gisèle Lambert und Mariel Oberthür, Marc-Antoine Raimondi - Illustrations du Catalogue de son Oeuvre gravé par Henri Delaborde publié en 1888, in: Gazette des Beaux Arts, XCII, Juli-August 1978, S. 3-52.

Kauernde Venus mit Amor 112

Apollo Citharoedus 104, 105

Der Apoll vom Belvedere 106

Die Reiterstatue des Marc Aurel 231

Bacchanal 137, 333

Zwei Satyrn tragen das Kind Bacchus in einem Korb 144

Triumph eines römischen Feldherrn 171

Venus und Amor in einer Nische 116

Apoll aus "Die Schule von Athen" 107

Alexander d. Gr. läßt die Werke Homers in einen Schrein des Darius legen 190

Venus nach dem Bade 115

Zwei römische Kaiser 199, 200

Weinlese 136

Ariadne 126

Pan und das Kind Bacchus 142

Dido 187

Lukrezia 188

Quos Ego 102

Das Urteil des Paris 114

Der Bethlehemitische Kindermord 8, 8 bis

Silen, gestützt von einem jungen Satyr 135

Die Krönung Trajans 192

Löwenjagd 193

Die zwölf römischen Kaiser 216-227

Stichfolge nach dem Hochzeitssarkophag in San Lorenzo fuori le mura 145-151

Herkules und Antäus 127

Die drei Grazien 124

Minerva 103

Die Versöhnung zwischen Minerva und Cupido 157

Die zwei Sibyllen und der Zodiacus 177

Der Standartenträger 197

Prudentia 156

Die Stärke und die Mäßigung 152, 153

Die Karyatidenfassade 214

Die Parfümbüchse für Franz I. 213

Weibliche Figur 180

Weibliche Gestalt 338

Die übrigen Abbildungen sind größtenteils in der
in den Anmerkungen angegebenen Literatur zu finden.

LEBENS LAUF

Geboren am 27. 6. 1950 in Hannover als älteste Tochter des damaligen Reichsbahnrates und Wiss. Assistenten Ewald du Bois-Reymond und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Thiel.

1957 - 1961 katholische Volksschule und 1961 -1969 humanistisches Gymnasium, beide in Wuppertal.

1969 Abitur.

1969 - 1978 Studium der Kunstgeschichte mit den Nebenfächern Klassische Archäologie und Psychologie an den Universitäten Wien, Florenz und München.

1972/73 außerdem Studium an der Akademie der Schönen Künste in Florenz.

Vorlesungen und Übungen bei: Hermann Bauer, Wolfgang Braunfels, Otto Demus, Gerhard Fischer, Norbert Huse, Rudolf Kuhn, Norbert Lieb, Kurt Lukaszczyk, Kurt Müller, Otto Pächt, Friedrich Piel, Gerhard Schmidt, Renate Wagner-Rieger, Wrede, Paul Zanker.

